СИМ. ДРЕЙДЕН

МУЗЫКА-РЕВОЛЮЦИИ

СИМ. ДРЕЙДЕН

МУЗЫКА — РЕВОЛЮЦИИ

Издание третье,
переработанное и дополненное

МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1981

ББК
85.23(2)
Д 73

Д $\frac{90109-010}{082(02)-81}$ КБ—14—9—81 4905000000

© Издательство
«Советский композитор», 1981 г.

ПАМЯТИ

СЛАВНЫХ БОЙЦОВ
ЛЕНИНСКОЙ БОЛЬШЕВИСТСКОЙ ГВАРДИИ,
СУМЕВШИХ СДЕЛАТЬ МУЗЫКУ ОРУЖИЕМ В БОРЬБЕ,
МАСТЕРСКИ ВЛАДЕВШИХ ИСКУССТВОМ
ПРОПАГАНДЫ ПОСРЕДСТВОМ ПЕСНИ,—

Акопа Акопяна, Инессы Арманд,
Демьяна Бедного, Николая Буренина,
Вацлава Воровского, Сергея Гусева,
Михаила Кедрова, Глеба Кржижановского,
Анатолия Луначарского, Ханса Пегельмана,
Николая Подвойского, Эдуарда Сырмуса, Георгия Чичерина;

СОЗДАТЕЛЕЙ БЕССМЕРТНОЙ «ПЕСНИ ПЕСНЕЙ РЕВОЛЮЦИИ» —
Эжена Потье,
Пьера Дежейтера
и автора русского текста «Интернационала»
Аркадия Коца;

ДЕЯТЕЛЕЙ РУССКОЙ МУЗЫКИ, НЕСШИХ СВОЕ ИСКУССТВО
МАССАМ В САМЫЕ ЧЕРНЫЕ ГОДЫ ЦАРИЗМА;

ТЫСЯЧ И ТЫСЯЧ РАБОЧИХ ПЕВЦОВ, УЧАСТНИКОВ ШТУРМА
СТАРОГО МИРА, ВЫСОКО ДЕРЖАВШИХ ПЕСЕННОЕ ЗНАМЯ
РЕВОЛЮЦИИ,

ПОСВЯЩАЕТСЯ
ЭТА
КНИГА

ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ РЕВОЛЮЦИИ

I

ПРОПАГАНДА ПОСРЕДСТВОМ ПЕСНИ

«Всякий раз, когда человечество движется вперед, в первых его рядах, рядом со знаменосцами, идут музыканты. Они прибавляют сил мужественным и сильным борцам, они зовут слабых и колеблющихся. Феодальное средневековое общество было разрушено под летящий ритм „Марсельезы", освобождение людей от оков капиталистического рабства развертывается под мощную мелодию „Интернационала"...— напоминал в одной из бесед с молодежью Д. Д. Шостакович.— Музыка объединяет людей. Вспомните свои чувства при исполнении великой мелодии „Интернационала". Как сильно, как живо ощущается в эти минуты связь всех людей, борющихся против капиталистического гнета...» [1]

Велики и животворны традиции музыки революции, объединяющей и ведущей вперед миллионные массы, поучительна ее история. Непреходящий интерес для современности представляет ее наследие. Значительное место занимает в арсенале этого наследия политическая песня.

Знаменательно признание одного из ветеранов Коммунистической партии — Глеба Максимилиановича Кржижановского (1872—1959), создателя русских текстов песен «Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны!»:

«Наши революционные песни, конечно, связаны с общими целями и задачами революционной социал-демократии, с желанием внести в ряды пролетариата с помощью боевой песни идею борьбы... Они звучали на рабочих массовках, на демонстрациях, выражая чувства и настроения революционного пролетариата, призывая к борьбе с угнетателями, к свержению самодержавия. Создавались эти песни в большинстве случаев самими участниками революционного движения...» [2]

Пример последовательной пропаганды революционной песни дала уже первая общерусская марксистская газета — ленинская «Искра» (декабрь 1900 — октябрь 1903). Перели-

стайте комплект «Искры», и в любом из пятидесяти двух ее номеров вы встретите рассказы о песнях на демонстрациях, рабочих собраниях и вечеринках, в шахтах и фабричных цехах, в студенческих аудиториях и рабочих хибарках, на просторах улиц и в стенах тюремных казематов. Отзвук этих песен вы найдете и в ленинской статье «Начало демонстраций» (Искра, 1901, 20 дек.), подытоживавшей напечатанные в том же номере сообщения нижегородских корреспондентов «Искры» о проводах М. Горького, которому жандармское управление запретило жить в городе, где «влияние его среди рабочих может выражаться в форме, весьма нежелательной для общественной безопасности и порядка»[3].

В сообщениях перечислялись песни, исполнявшиеся на проводах. Перечень мог одновременно служить и рекомендательным списком наиболее распространенных в то время революционных песен: «...Горький шел в вагон, за ним плотная толпа с песнями и напутствиями. До отхода поезда осталось не меньше получаса. Провожавшие пели песни: „Отречемся от старого мира", „Смело, друзья, не теряйте бодрость в неравном бою", „Дубинушку", „Депутатам от сословий", „Вы жертвою пали борьбы роковой", „Назови мне такую обитель", „Из страны, страны далекой" и другие. Слышались возгласы: „Да здравствует Максим Горький! Да здравствует свободное слово! Да погибнет деспотизм! Проклятие темным силам! И многое другое в этом роде...» *

В статье «Начало демонстраций» В. И. Ленин приводил один из песенных лозунгов, который особенно сильно прозвучал на народных проводах автора «Песни о Буревестнике»,— полные веры в победу слова траурного революционного марша: «...Демонстрация, в которой участвовали и рабочие, закончилась торжественной декламацией студента: «Падет произвол, и восстанет народ, могучий, свободный и сильный» (*5*, 370) **.

«Волна рабочего движения перекинулась вместе с железной дорогой через Урал и разлилась по необъятной Сиби-

* Пусть читателя не удивит отсутствие в этом перечне «Интернационала». В ту пору русского текста международного пролетарского гимна еще не было.

** Здесь и далее ссылки на сочинения В. И. Ленина даются в самом тексте. Первая цифра, курсивом,— том Полного собрания сочинений, вторая — страница.

ри...— писал в «Искру» в мае 1902 года из Забайкалья «Социалист» (Емельян Ярославский),— вдали от культурных центров, в глуши Сибири, в горах Забайкалья слышится революционная песня, печатаются и распространяются прокламации, шевелится рабочий».

Очевидец первомайской демонстрации в Харькове, где застрельщиком была «горсточка студентов», вышедших на улицу, рассказывал на страницах «Искры»: «...И вот еще минута, другая, идут рабочие, идет толпа в 200—300 чел., и картина внезапно меняется! Теперь все бегут со всех улиц и переулков на звуки грянувшей „Дубинушки", теперь оглушительный свист несется уже сразу из сотен грудей, и масса, как лава, мчится вперед... Какая мощь чувствуется в сплотившейся массе, и если бы хоть простые дубины ей в руки — сама нечистая сила дьявола дрогнула бы перед нею...»

Такая же картина оживает и в других «Впечатлениях очевидца», публиковавшихся «Искрой» (на этот раз очевидцем демонстраций был ростовский агент «Искры» — С. И. Гусев): «...Вперед, товарищи! — и под нестройные, но мощные звуки „Марсельезы" и „Варшавянки", смешивающиеся с революционными криками, толпа быстро шагает в гору... Толпа растет, как снежная лавина... „Долой самодержавие! Вставай, подымайся, рабочий народ!" — и демонстранты движутся все вперед и вперед»[4].

Корреспонденция публиковалась «Искрой» непосредственно вслед за сообщениями о ростовской стачке, на которой во всю мощь звучали боевые революционные песни, рядом с речами на суде участников знаменитой нижегородской первомайской демонстрации 1902 года — Петра Заломова, ставшего прообразом Павла Власова в повести Горького «Мать», и его товарищей.

Пройдет четверть века, и в письме жене и соратнице одного из создателей песен борьбы — З. П. Невзоровой-Кржижановской — Петр Заломов с особой сердечностью вспомнит его «Варшавянку»: «...это настоящая пролетарская песня». И в другом письме о том же: «...Я сразу почувствовал к Глебу Максимилиановичу расположение, но сильно потянуло к нему меня лишь тогда, когда я узнал, что он автор песни, сотканной из гордых и смелых слов, автор „Варшавянки", которая воодушевляла нас, рабочих, к борьбе, которая звучала в нас еще до своего рождения. Кто чувствует так же, как мы, тот наш, и того мы готовы защищать до последней капли крови...»[5]

Г. М. Кржижановский. 1905

Не ограничиваясь публикацией писем с мест о воодушевляющем звучании революционных песен, «Искра» выступает также в роли коллективного организатора пропаганды этой песни — в полном и всеобъемлющем значении ее именно как песни, то есть текста, окрыленного мелодией, нуждающейся в таком же внедрении в массы, в такой же широкой популяризации, как и сам текст.

Поздней весной 1902 года, одновременно с образованием Организационного комитета по созыву II съезда партии, «Искра» издает специальный сборник «Песни революции». В сборник вошли четыре песни, получившие к началу века наибольшее распространение,— «Варшавянка», «Красное знамя», «Смело, товарищи, в ногу», «Рабочая Марсельеза» — песни, знаменовавшие наступление нового, ленинского этапа борьбы за освобождение рабочего класса, песни героически-подъемного характера, песни — гимны борьбы.

В «курганах книг, похоронивших стих», среди редчайших из редких изданий вы с трудом отыщете чудом уцелевший экземпляр этой брошюры, отпечатанной в женевской типографии «Искры» на тончайшей папиросной бумаге (чтобы возможно легче было нелегально переправлять ее в Россию). Они почти невесомы, эти восемь страничек, заключенных в столь же тонкую розовую обложку, но по тому резонансу, который они получили в грозе и буре русского рабочего движения, эти «Песни революции» поистине «томов премногих тяжелей» [6].

Издание искровского сборника опиралось на давнюю традицию революционной пропаганды песни и в то же время открывало новую страницу, до того еще неведомую вольной русской печати. На подступах к новому веку песенный арсенал русского освободительного движения стал пополняться новосозданными текстами, то ли написанными на мотивы зарубежных революционных песен, то ли резко изменявшими ритмико-мелодический рисунок песенного первоисточника. Пропаганда новых песен (если стремиться к их массовости) не могла уже ограничиться одной перепечаткой текста с односложным указанием: «На голос...», то есть на тот или иной популярный мотив (как это делалось в шестидесятые годы в сборниках вольной русской поэзии, издававшихся Герценом и Огаревым). Тем значительнее был почин ленинской «Искры».

Впервые в русской практике издания революционных песенников тексты песен революции сопровождались в искровском сборнике нотами. Насколько это отвечало насущным нуждам революционной пропаганды, напоминают сохранившиеся в архивных фондах департамента полиции «вещественные доказательства», изъятые в начале века у арестованных участников подпольных рабочих кружков и революционных демонстраций. Там вы обнаружите и экземпляры дошедших до дальних своих адресатов «Песен революции». Там вы встретите и размноженные на гектографе или переписанные от руки нотные строки из сборника, причем в отдельных случаях сами названия мелодии в конспиративных целях были зашифрованы.

О значении, какое придавали Ленин и его соратники изданию и распространению первого русского музыкального сборника пролетарских гимнов, свидетельствует переписка Ленина и руководимых им заграничных партийных органов с русскими социал-демократическими организациями. Ряд

уцелевших документов этой переписки бережно хранится в Центральном партийном архиве.

Начиная с апреля 1902 года в тщательно зашифрованных письмах, переправлявшихся секретарем ЦК Н. Крупской через границу во все концы страны, среди вестей о новом пополнении арсенала партийной пропаганды то и дело можно встретить сообщения:

«...Песни (пока 4) выйдут на днях...»

«Литературу доставим при первом удобном случае. Новые издания Лиги: „Искра" № 21-й, „Песни революции" (с нотами)...»

21 (8) июня 1902 года Надежда Константиновна пишет Херсонской группе РСДРП:

«Песни уже напечатаны; вышлем по адресу для конвертов...»

И 10 июля (27 июня) — Харьковскому комитету РСДРП:

«...Мы прекрасно понимаем, как важно иметь под руками необходимую литературу, знаем сами, да отовсюду сыплются требования на литературу. Спрос возрос до огромных размеров: знай поспевай!..» И тут же сообщает об отправке свежеотпечатанного сборника «Песни революции». Он был отправлен вместе со столь же насущно «необходимой литературой» — комплектом последних номеров «Искры»[7].

В Центральном партийном архиве хранится и ряд писем с мест, переписанных рукой Н. К. Крупской. «...Пришлите по адресу: селенье Голая пристань Таврической губернии, Осипу Куценькому — революционные песни, письмо практиков, „Что делать?" и „Искру"...» — говорится в одном из них, полученном в Женеве «Искрой» в августе 1902 года.

Подобные заявки, где «Искра», ленинское «Что делать?» и «Песни революции» стоят в одном ряду, действительно «сыплются отовсюду» — с Поволжья и из Сибири, из степей Украины и из фабричных поселков Твери... По мере сил партийный центр стремится все эти заявки местных организаций удовлетворять.

Точных сведений о тираже «Песен революции» не сохранилось, но составлял он, вероятно, не одну тысячу экземпляров. Судить об этом можно хотя бы по письму украинского агента «Искры», пославшего в январе 1903 года редакции в Женеву подробный список литературы, которая «до данного момента благополучно доставлена в Каменец» (то есть

Сборник «Песни революции».
Издание «Искры».
Женева. 1902

в один из пограничных «перевалочных» пунктов, откуда далее направлялась на места).

В числе ее он называет и 500 экземпляров «Песен революции», прося одновременно ускорить новый транспорт, «так как у меня на месте нет ни фунта»[8]. Все присланное уже стало достоянием масс, о чем, в частности, свидетельствовало опубликованное «Искрой» письмо тверского корреспондента.

В письме рассказывалось об успехе у крестьян нового революционного песенника: «...Нередко в деревне можно услышать хоровое пение песен из этого сборника, случается встретить крестьян, цитирующих из него целые страницы. Лишний раз приходится убедиться, какое могучее средство воздействия имеет на массу революционная песня. Она всегда проложит дорогу листку, брошюре, книге...»[9]

О вдохновляющей и организующей роли революционной песни одновременно с «Искрой» не переставали напоминать и бесцензурные печатные и гектографированные листовки, прокламации.

Перечитайте хотя бы первомайские прокламации, выпускавшиеся в те же 1901—1903 годы в самой России подпольными революционными социал-демократическими организациями, тесно связанными с ленинской «Искрой».

«Угнетатели дрожат, когда по улицам двигается шествие рабочих со знаменами. Они дрожат перед звуками рабочих песен...» — напоминалось в прокламации, распространявшейся в канун Первомая 1901 года петербургским «Союзом борьбы за освобождение рабочего класса» и Комитетом РСДРП[10].

Десятки, сотни раз звучат со страниц большевистских листовок песенные строки-лозунги (а порой и тексты песен полностью), как бы развивая и закрепляя основную мысль, боевой призыв листовки в ярком песенном образе. Широкое развитие приобретает эта песенная пропаганда в годы первой русской революции. Не утихает она и затем, в период реакции.

«Наша родина выглядит как поле битвы... впереди — упорная и жестокая борьба, которая потребует еще немало жертв и выдержки. Но, товарищи, разве сегодня наши лица выражают отчаяние? Нет! Гордо и захватывающе звучит сегодня наша майская песня:

Мы устремляем взоры вдаль!
Слеза, пролитая в борьбе,
Становится тверда, как сталь!» —

читаем в одной из большевистских листовок, изданных в Риге в канун Первомая 1907 года на трех языках — латышском (40 000 экз.), русском (10 000) и литовском (5000).

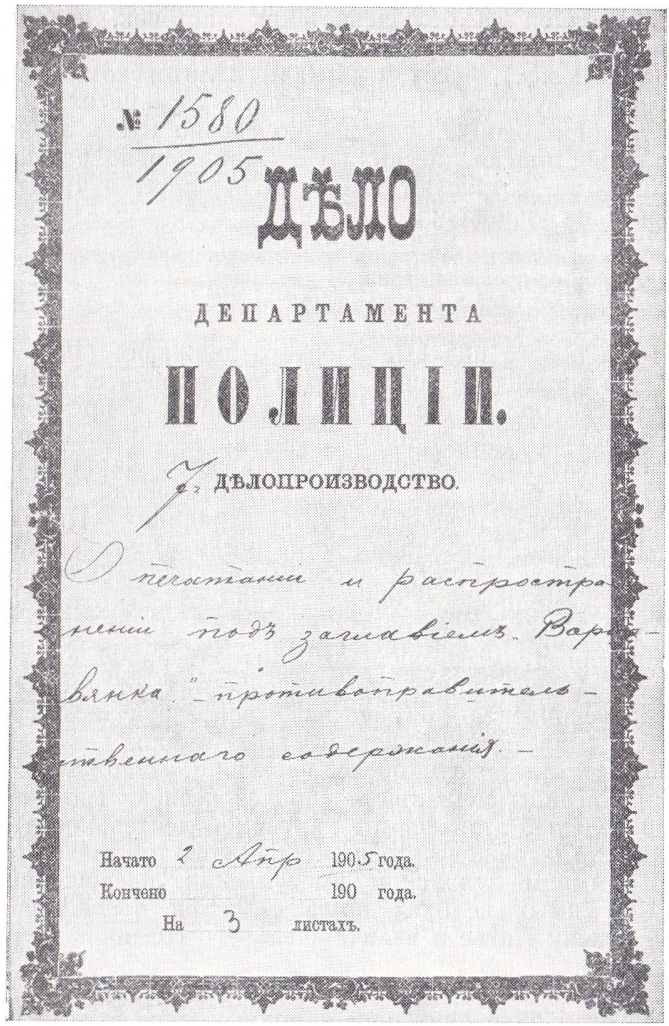
Одно из лучших средств пропаганды — песня, напоминает эта листовка: «...Скорбно, но грозно пусть звучат повсюду наши майские песни. Пусть они, словно раскаты весеннего грома, сотрясают воздух и приводят в трепет всех палачей и насильников:

Не разделяют нас страны, не разделяет народность,
В борьбе пролитая сближает нас кровь,
Сближает святая, великая цель» [11].

В годы нового подъема рабочего движения (1910—1914) песня еще энергичнее используется в массовой агитационной деятельности большевистских организаций, и прежде всего, наглядней всего на страницах первой ежедневной рабочей легальной газеты — ленинской «Правды» [12]. Характерно уже то, что среди более чем пятисот стихотворений, басен, эпиграмм, частушек, появившихся на страницах «Правды» за 1912—1914 годы, преобладал жанр песни. Поэтический образ песни приобретал в устах рабочих авторов характер символического обобщения. Судьбы песни как бы отождествлялись с судьбами революции.

Прибегая к самым различным литературно-газетным жанрам — от заметки в хронике до фельетона, от письма рабочего-корреспондента до рассказа, используя все средства популяризации песни и показа воздействия ее на жизнь, большевистская печать последовательно утверждала значение «пропаганды социализма рабочей песней» (по ленинскому определению этой формы партийной деятельности) [13]. Наиболее ярко выражено это на страницах той же «Правды» в программном ленинском выступлении, посвященном одному «из самых великих *пропагандистов посредством песни*» — Эжену Потье и величайшему его созданию — «Интернационалу».

История благодарно хранит добрую память о песнях, рожденных в буре движений народных масс против поработителей, опаленных огнем рабочих восстаний,— песнях протеста и борьбы, нередко вырывавшихся за границы стран, где они возникали, и обретавших второе рождение на языках других народов. О таких песнях, как французская «Марсельеза», немецкая «Песня ткачей», швейцарско-французско-польское «Красное знамя» («Червоны штандар»), польская



№ 1580
1905

ДѢЛО

ДЕПАРТАМЕНТА

ПОЛИЦІИ.

1/2 ДѢЛОПРОИЗВОДСТВО.

О печатаніи и распространеніи подъ заглавіемъ. Варшавянка. "- противоправительственнаго содержанія. -

Начато 2 Апр 1905 года.
Кончено ..... 190 года.
На 3 листахъ.

Из архивных фондов департамента полиции.
ЦГАОР

«Варшавянка», русские «Вы жертвою пали...» (траурный революционный марш) и «Смело, товарищи, в ногу», итальянский рабочий гимн... Но никогда еще и нигде ни одна из песен борьбы не получала такого поистине всесветного, интернационального звучания, стирающего все рубежи, как «Интернационал».

В пору появления ленинской статьи «историческая песня Потье» еще лишь набирала силу на просторах русской земли. Но за ней было будущее, и недаром именно ее так настойчиво и целеустремленно пропагандировали Ленин и его сподвижники.

Она стала песенным знаменем нового этапа рабочего революционного движения, завоевав ни с чем не сравнимую роль в мировом рабочем движении и в русской революции.

В ней как бы сконцентрировался весь многолетний опыт революционной пропаганды песней.

О ней и пойдет дальше речь.

«ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ РЕВОЛЮЦИИ»

На календаре — 3 (16) января 1913 года. Если перелистать газеты за тот день и взглянуть на рубрики, открывающие их первые страницы,— «Новости дня», «Сегодня», «Последние новости», «В номере», то обнаружится, что накануне — коль верить буржуазному «Русскому слову» — в России произошли лишь три события. А именно:

1. Назначены сенаторами такие-то...
2. Перемещен ряд губернаторов...
3. В Либаве умер миллионер Семиколенов.

Петербургская вечерняя «Биржевка» афишировала в этот день:

«Высочайший манифест об опеке над личностью и имуществом великого князя Михаила Александровича.

Трагедия матери сына-самоубийцы.

Арест переодетого офицером на гимназическом балу...»

Столь же широкую перспективу русской жизни раскрывала игравшая в «социализм», а на деле — банковская, лишь недавно начавшая выходить газета «День»:

«...Прием дипломатического корпуса в Царском Селе.

Министерство народного просвещения издало циркуляр о порядке празднования 300-летия дома Романовых.

Отправился в заграничный отпуск министр двора бар. Фредерикс.

В Киеве арестовано двое лиц по подозрению в шпионстве в пользу Австрии...» и т. д. и т. п. вплоть до:

«Испанский инфант, упав с лошади, легко ранил себя» [1].

Тот же характер носила хроника событий русской жизни за этот день и на первых полосах других газет. И лишь раскрыв одну, мы словно попадаем в другой мир. Мир, где действительно куется судьба страны, ее сегодня и завтра.

Вместо стандартного перечня материалов типа «Новости дня» или «Сегодня в номере», в газете крупным шрифтом напечатано:

А затем:

«Стачки в чайн. „Марьина роща", зав. быв. „Вулкан", тип. Гутмана, фабр. Пеклие и др.

Ликвидация локаута на фабр. Максвеля.

К взрыву на Охтенском пороховом заводе...»

Эта газета — «Правда».

«Ежедневная рабочая газета»,— гласил в ту пору ее подзаголовок. «Основана В. И. Лениным»,— напоминает ее подзаголовок ныне.

В «социалистическом» «Дне» в тот январский день 1913 года на первой полосе распласталось огромное объявление:

«Всемирно известные автомобили "Воксхоль". Прибыли модели 1913 года...»

В «Правде» — тоже на первой полосе и на таком же месте — объявление о продолжении подписки на газету. И здесь же — краткая и четкая, насколько позволяла жесточайшая цензура, программа:

«„Правда" ставит своей целью защиту интересов рабочего класса, крестьянства и городской демократии. Все явления общественно-политической жизни „Правда" освещает с точки зрения последовательного марксизма».

Этой программе подчинены все три статьи, опубликованные в тот день «Правдой» на первой полосе, рядом с хроникой рабочей жизни:

«Сенат и промышленники».

«Дети» (об издевательствах над детьми рабочих).

И напечатанная в центре полосы статья, озаглавленная:

ЕВГЕНИЙ ПОТТЬЭ

(К 25-летию его смерти)

Евгений Поттьэ?.. Тщетно было бы искать это имя (в современной транскрипции — Эжен Потье) на страницах других газет. Так же, как и, впрочем, не найти его ни в одном из справочно-энциклопедических изданий той поры. В самом известном и обстоятельном словаре Брокгауза — Эфрона говорится о девяти различных Потье, живших в XVII и XVIII веках,— епископе Огюсте и алхимике Мишеле, казнокраде Никола и юристе Робере-Жозефе, но только не об Эжене (Евгении) Потье (1816—1887), члене Парижской ком-

муны и ее певце, солдате четырех революций, поэте и великом гражданине Франции. Впрочем, что говорить о старом «Брокгаузе — Эфроне», когда имя Эжена Потье и по сей день замалчивается даже в самых солидных справочных изданиях, выходящих на его родине. Что ж, в этом есть своя логика, и нетрудно распознать причины упорного, настойчивого замалчивания буржуазной прессой жизни и творчества Потье.

«Он был одним из самых великих пропагандистов посредством песни»,— говорилось в статье «Правды».

Пропаганда посредством песни...

Никто не даст нам избавленья —
Ни бог, ни царь и ни герой... *

Эти слова, так же как и могучая мелодия, на крыльях которой они облетели все континенты, уже не раз гремели в битвах русского революционного пролетариата. Но — можно уверенно сказать — подавляющему большинству тех, кто их пел, имя автора этих слов (как, впрочем, и имена переводчика и композитора) не было известно.

Есть историческая закономерность в том, что именно на страницах большевистской рабочей «Правды» это имя было впервые названо в России во всеуслышание. При этом здесь была не только подробно охарактеризована историческая роль автора «Интернационала», но и в тесной связи с судьбой его созданий раскрыта вдохновляющая роль революционной песни.

«Около 40 000 рабочих покупали „Правду“; много больше читало ее,— писал Ленин в годы первой мировой войны о дооктябрьской «Правде» — Пусть даже впятеро и вдесятеро разобьет их война, тюрьма, Сибирь, каторга. Уничтожить этого слоя нельзя. Он жив. Он проникнут революционностью и антишовинизмом. Он один стоит среди народных масс и в самой глубине их, как проповедник интернационализма трудящихся, эксплуатируемых, угнетенных. Он один устоял в общем развале...» (*26*, 175).

Тем же духом революционного марксизма, пафосом последнего решительного боя против царизма и капитализма, определявшим деятельность большевистской «Правды», была

* «...Ni Dieu, ni Cesar, ni tribun» — в буквальном переводе: «Ни бог, ни цезарь, ни трибун».

ПРАВДА

ЕЖЕДНЕВНАЯ РАБОЧАЯ ГАЗЕТА.

№ 2 (206). Четверг 3 Января 1913 г. ЦѢНА 2 коп.

Годъ изданія второй.

Подписная цѣна

На годъ 8 р., на 6 мѣс. 4 р., на 3 мѣс. 2 р., на 1 мѣс. 70 к.

Отдѣльный № 2 коп.

Полный комплектъ газеты „Правда“ за 1912 годъ (№№ 1—366) продается по цѣнѣ 6 руб. вмѣсто 8 руб. Пересылка по почтѣ 1 руб. 50 коп. Адресъ: Спб., Невскій, 74, кв. 3.

Плата за объявленія

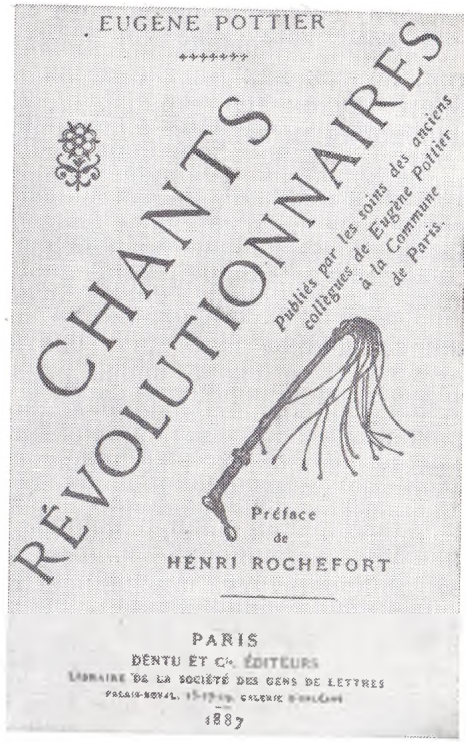
Наружныя объявленія: 1 строка петитъ (7 слов.) 50 к., за повтореніе 40 к. Объявленія на послѣдней страницѣ: 1 строка петитъ (7 слов.) 1 р., за повтореніе 80 к. Объявленія на 1-й страницѣ: 1 строка петитъ (7 слов.) 2 р., за повтореніе 1 р. 50 к. Объявленія принимаются: въ Конторѣ газеты „Правда“ (Спб., Невскій, 74, кв. 3, тел. 168-30); въ Конторѣ „Рабочей Печати“ (Спб., Невскій, 74, кв. 3, тел. 168-30); въ Конторѣ „Рабочей Газеты“ (Спб., Невскій, 74, кв. 3, тел. 168-30); въ Конторѣ „Рабочей Мысли

проникнута и статья «Евгений Потье», подписанная инициалами — Н. Л.* Свыше полувека отделяло появление этой статьи от дней, когда на страницах некрасовского «Современника» была сделана первая — и до выступления Ленина в «Правде» так и оставшаяся без поддержки — попытка познакомить русского читателя с замечательным французским поэтом-песенником. В первом из своих «Парижских писем», публиковавшихся в «Современнике», видный революционный деятель, поэт и публицист М. Л. Михайлов попробовал обиняками рассказать о встрече с Потье, состоявшейся в Париже летом 1858 года. Напоминая двустишие Гюго «Народ поет — как лев рычит!», он с горечью писал: «Таких-то именно песен давно не слышит Франция» — и, обращаясь к песням Потье, недвусмысленно давал понять читателю: «Очень сожалею, что не могу познакомить вас с ними в той степени, как бы желал... Содержание их именно таково, каким должно быть содержание французской песни» [2].

Архивные фонды хранят свидетельства об еще одной давней попытке донести до русских людей голос автора «Интернационала». В 1887 году, то есть буквально тотчас же после выхода в Париже книги Потье «Революционные песни», где был впервые напечатан «Интернационал», этот сборник вместе с ранее вышедшим его же сборником «Кто безумен?» (1884) [3] стал предметом специального рассмотрения царской цензуры. Были приняты все меры, чтобы даже французские издания песен Потье не достигли русского читателя (о переводах и думать было нечего!). В цензурном заключении о «Революционных песнях» Потье указывалось:

«Этот сборник революционных песен неизвестного до сих пор автора, Евгения Потье, бывшего участника Парижской коммуны, весь проникнут жестокой ненавистью к существующему экономическому порядку и направлен к воз-

* Предположение о принадлежности этой статьи В. И. Ленину было впервые высказано в 1930 году в «Списке статей и заметок, автором которых, возможно, является В. И. Ленин», заключавшем XVI том второго издания Собрания сочинений В. И. Ленина. Четверть века спустя, когда ЦК Польской объединенной рабочей партии передал ЦК КПСС материалы ленинского архива, обнаруженные в Кракове, предположение это документально подтвердилось. Был обнаружен конверт, на обороте которого Ленин, перечисляя статьи, посланные им в «Правду», называл и «Поттьэ».



Первая публикация «Интернационала» Э. Потье. «Революционные песни». Париж, 1887

буждению неимущих классов к насильственному перевороту всего общественного строя. По мнению автора, недостаточно простить и вернуть из ссылки осужденных коммунаров, а следует еще восстановить в правах пролетариев упразднением частного имущества и отдачею рабочим в общее пользование всех движимых и недвижимых имуществ и орудий производства (ср. стр. 87, 108, 133, 178, 182). Для достижения предположенной цели автор считает дозволительными всякие средства: поджоги (стр. 106), грабеж (стр. 192—194) и убийства (стр. 14, 60, 142, 149, 162, 215, 221).

Ввиду крайне предосудительного направления этой книги, не может быть сомнения, что она подлежит запрещению».

Столь же категоричен отзыв и о сборнике Потье «Кто безумен?»:

«Это собрание песен того же автора хотя и отличается некоторой умеренностью сравнительно с предыдущей книгой, но так как многие песни в нем проникнуты революционным духом (ср. стр. 15, 17, 76, 110, 111, 127), то полагаю необходимым запретить и эту книгу».

Достаточно перелистать указанные сборники песен Потье и перечитать крамольные стихи, постранично перечисленные и отмеченные красным цензорским карандашом, чтобы понять, чем обосновывалось безоговорочное заключение цензурного комитета: «Запретить обе книги»[4].

Среди этих стихотворений — и знаменитое «Коммуна выжила, однако» («...Растут опять ряды бойцов, натянуты все струны — и скоро вновь раздастся зов: «Да здравствует Коммуна!»), и «Инсургент» («...Винтовку взяв, наш инсургент добьется прав»), и «Реванш овец» («...Нас грабят. Нам грозят расправой. Нас мучат пытками тюрьмы. Самозащита — наше право, и в судей обратимся мы»). Среди них — и «Декларация прав и жалоб» («Вперед, рабочий класс!»), и «Дочь Термидора» («...Америка растлилась, загнивая. Да это ж проститутка площадная! Нам не нужна республика такая...»), и «Забастовка», и «31 октября 1870». В их числе — и «Согрейся, это твои дрова», и «Жак-простак дома», и «Плющ за работой» («...Уничтожай же, плющ, ограду, желая Равенству помочь!»), и «Древо свободы», и, разумеется, «Интернационал», открывающий в цензорском перечне список «преступных» песен (с. 14 «Революционных песен», 1887).

Перед этими сборниками в России на многие годы был наглухо закрыт путь, и неудивительно, что экземпляров первых изданий песен Потье, в частности знаменитого «Chants révolutionnaires» (оно и на родине поэта является библиографической редкостью), насчитываются у нас в стране буквально единицы. Достаточно сказать, что из всех столичных книгохранилищ этими уникальными экземплярами обладают только два: Музей редкой книги Государственной библиотеки имени В. И. Ленина и Институт марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Тем примечательнее третий экземпляр, бережно хранившийся в частном книжном собрании. Владельцем его был Владимир Ильич Ленин[5].

...Судьба революционеров бросала Ленина и Крупскую в годы эмиграции из страны в страну, из города в город. Мюнхен. Лондон. Женева. В ноябре 1905 года — полулегально — Петербург и «ближняя Финляндия». С декабря 1907-го — снова Женева, Париж, Краков, Поронин, Берн, Цюрих. И так

вплоть до возвращения в начале апреля 1917 года в Россию, где спустя три месяца опять подполье, секретные адреса.

Потребовались десятилетия, чтобы разыскать хотя бы часть так называемого «поронинского архива» Ленина. Из библиотеки, оставленной там на хранение в связи с переездом в нейтральную Швейцарию, уцелели, как известно, лишь единичные, случайные издания. И все же были книги, которые, несмотря на все сложности и опасности пути, Владимир Ильич неизменно брал с собой. Среди этих книг-друзей, верных спутников его жизни — томик Пушкина, рассказы Чехова, «Фауст» Гете и... драгоценный сборник Потье.

Уцелевший, вопреки всем грозам, и сохраненный в личной ленинской библиотеке экземпляр «Революционных песен», напечатанный в 1887 году,— не из тех роскошных, «выставочных», что сверкают, лаская взгляд новизной и блеском обложки, на красивом стеллаже. Эта книга — словно усталый, запыленный, весь в рубцах боец. Мы не знаем, когда и какими путями попала она, заново переплетенная, в руки Ленина (скорее, это было в годы парижской эмиграции), у какого старого букиниста или верного товарища по партии он ее раздобыл. По-видимому, уже тогда в ней не было ни титульного листа, ни первых страниц — предисловия Рошфора (хорошо известно, как бережно относился Владимир Ильич к книгам). И все же сборник был явно дорог его владельцу. И кто знает, сколько раз возвращался Ленин к этим страницам!

В пору, когда Владимир Ильич писал в «Правду» статью о Потье, на русский язык, за исключением «Интернационала», еще не было переведено ни одно из его произведений. Ленин отлично знал произведения Потье в оригинале и убежденно характеризовал их автора. И тем большее принципиальное значение приобретало ленинское выступление, что имя певца революции Эжена Потье многие годы было неведомо тем, кому он безотказно отдавал свой талант и вдохновение. Но независимо от имени автора, пребывавшего в безвестности, самостоятельную жизнь обрело величайшее из его созданий — «Интернационал».

Судьба «Интернационала» явилась своеобразным воплощением слов Ленина, писавшего в статье «Памяти Коммуны»: «Новое социалистическое поколение, обогащенное опытом своих предшественников, но отнюдь не обескураженное

их поражением, подхватило знамя, выпавшее из рук борцов Коммуны, и понесло его уверенно и смело вперед при кликах: „да здравствует социальная революция! да здравствует Коммуна“» (*20*, 221).

Инициатива и организационно-пропагандистская работа Ленина и его соратников определили особый характер и значение утверждения «Интернационала» в классовых, революционных боях трудящихся масс нашей страны. Естественно поэтому, что именно Ленину и большевистской «Правде» довелось впервые в России во всеуслышание рассказать не только о самом «Интернационале», но и о его авторе.

В статье о Потье Ленин прежде всего отмечал необычайный всемирный резонанс, который «Интернационал» получил за исторически короткий срок (прошло лишь четверть века со времени его создания).

«Эта песня,— писал Ленин,— переведена на все европейские и не только европейские языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя, без языка, без знакомых, вдали от родины,— он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву „Интернационала“.

Рабочие всех стран подхватили песню своего передового борца, пролетария-поэта, и сделали из этой песни всемирную пролетарскую песнь!»

Описывая жизнь «пролетария-поэта», Ленин характеризовал его деятельность «во время великой Парижской коммуны»: «Он участвовал во всех мероприятиях Коммуны, этого первого пролетарского правительства.

Падение Коммуны заставило Потье бежать в Англию и в Америку. Знаменитая песня „Интернационал“ написана им в июне 1871 года, на другой день, можно сказать, после кровавого майского поражения...

Коммуна подавлена... а „Интернационал“ Потье разнес ее идеи по всему миру, и она жива теперь более, чем когда-нибудь».

В статье оживали страницы активной деятельности Потье в изгнании, где он продолжал отстаивать идеи Коммуны оружием песни. «...Он откликался на все крупные события в жизни Франции своей боевой песней, будя сознание отсталых, зовя рабочих к единству, бичуя буржуазию и буржуазные правительства Франции»,— писал Владимир Ильич.

Это была не только достойная оценка исторических заслуг французского поэта-песенника. В этих словах заключе-

на и предельно сжатая характеристика основных качеств и свойств революционной песни как оружия художественной агитации.

Боевая песня, которая будит сознание отсталых, зовет «весь мир голодных и рабов» к единству, сплачивает их, бичует буржуазию... Это ли не всеобъемлющий критерий оценки действенной силы революционной песни, высшим выражением которой явился «Интернационал», и поныне сохраняющий роль компаса для исследователей и историков революционной песни.

Программный смысл носили заключительные строки ленинской статьи: «Потье умер в нищете. Но он оставил по себе поистине нерукотворный памятник. Он был одним из самых великих *пропагандистов посредством песни.* Когда он сочинял свою первую песнь, число социалистов рабочих измерялось, самое большее, десятками. Историческую песнь Евгения Потье знают теперь десятки миллионов пролетариев...» (*22,* 273—274).

Статью «Евгений Потье» Владимир Ильич писал в те самые дни, когда готовилось и проходило Краковское совещание ЦК партии с представителями местных партийных организаций *.

Характеризуя революционный подъем в 1912 году, ставшем «годом великого, исторического перелома в рабочем движении России», это совещание в своем «Извещении», написанном Лениным, указывало:

«На рабочий класс ложится великая задача революционного пробуждения и воспитания в борьбе всех демократических масс, руководства ими для могучего натиска, который должен дать России свободу и республику, разрушив монархию Романовых. Всесторонняя поддержка открытой революционной борьбы масс, организация ее, расширение, углубление и усиление ее — такова основная задача переживаемого момента» (*22,* 252).

Статья Ленина о Потье, опубликованная «Правдой» в те же дни, и напоминала о роли песни-оружия в этой «открытой революционной борьбе», в этом «могучем натиске» русского пролетариата на «мир насилья».

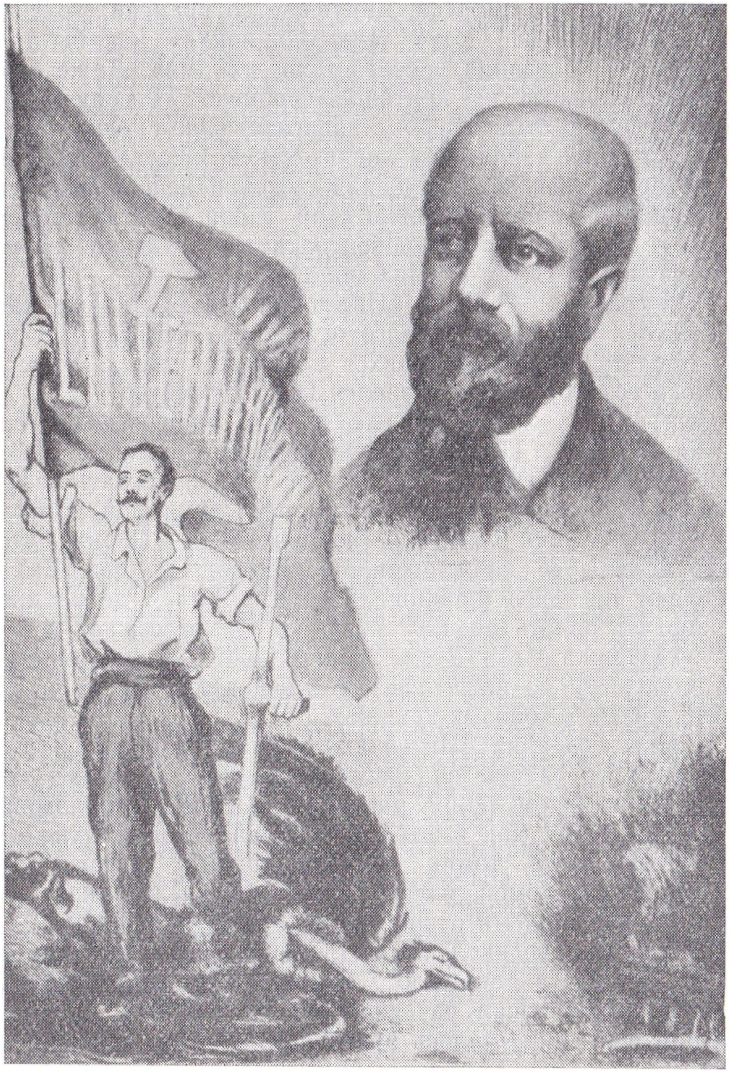
* Это совещание было проведено под председательством В. И. Ленина в Кракове с 26 декабря 1912 года по 1 января 1913 года. Статья о Потье напечатана в «Правде» 3 января 1913 года.

Вслед за статьей «Партийная организация и партийная литература» и разработкой теории отражения в книге «Материализм и эмпириокритицизм», наряду со статьями о Толстом, статья о Потье заняла свое место среди работ Ленина, знаменовавших новый, ленинский этап в развитии марксистской эстетики. Опираясь в данном случае на конкретный опыт революционной песни, Ленин вновь утверждал принцип коммунистической партийности искусства, показывал перспективу подлинно свободного творчества, близкого массам трудящихся и способного «объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их». Тем самым он напоминал, чем может быть не только литература, но и музыка, если она сумеет также «стать частью общепролетарского дела» (*12,* 101). Да, и музыка! Ибо в статье Ленина речь шла об «Интернационале» не только как о выдающемся литературном произведении, но и прежде всего как о величайшей политической песне, в создании которой заслуги автора текста и автора музыки составляют одно гармоничное целое.

Говоря о том, что «по знакомому напеву» каждый сознательный рабочий, на каком бы языке ни пел он гимн, сразу приметит союзника, Ленин тем самым подразумевал и неоценимый вклад в создание гимна со стороны того, кто помог стихотворению стать песней, создал ее напев.

Слова Ленина о «нерукотворном памятнике» — «Интернационале», увенчавшем жизнь Потье, в равной мере могли быть отнесены к автору музыки. Тем более что в судьбе «Интернационала» именно инициатива композитора сыграла едва ли не решающую роль, позволив замечательному образцу политической литературы перерасти во всемирную рабочую песнь.

Известный французский исследователь Пьер Брошон, подготовивший первое, относительно полное издание собрания сочинений Потье (оно вышло лишь через девяносто лет после кончины поэта!), высказывает предположение, что текст «Интернационала» был сочинен Потье в расчете на мелодию «Марсельезы». Хотя ритмически они не совпадают, быть может, и в самом деле где-либо делались попытки исполнять стихи Потье на тот мотив. Но все же подлинную жизнь «Интернационалу» и действительно всемирное звучание стихотворным строфам Потье как «исторической пролетарской песни» дала другая, заново рожденная мелодия, воодушевленная той же внутренней музыкой борьбы, которая в полную силу пульсировала в самом тексте.



Э. Потье.
Литография.
Музей К. Маркса и Ф. Энгельса в Москве

Почти два десятилетия, минувшие со времени его создания, стихотворение Потье «Интернационал» как бы таило огонь, который озарил впоследствии весь мир. Даже самые доброжелательные из критиков сборника «Революционные песни», где оно было впервые напечатано, не смогли оценить его внутренний заряд. Тем значительней заслуга композитора, который распознал глубокий смысл и действенную силу «Интернационала». Остановив свой выбор на стихотворении Потье и окрылив его мелодией, он положил начало всемирному звучанию гимна в устах миллионов.

Имя создателя музыки «Интернационала», так же как и имя автора текста, еще долго оставалось неизвестным массам пролетариев, сроднившихся с напевом гимна. Этим достойным соавтором Потье явился Пьер Дежейтер *.

Сын французского рабочего и сам рабочий — искусный резчик по дереву, Пьер Дежейтер родился 8 октября 1848 года в Генте (Бельгия). С семи лет он начал работать на фабрике. В 1871 году, узнав о создании Парижской коммуны, Пьер безуспешно пытается прорваться в Париж, чтобы стать в ряды ее защитников, но попадает в плен. Его отправляют на север Франции, в город Лилль, где он живет и работает вплоть до 1902 года, когда переезжает в предместье Парижа — Сен-Дени. Страстно любя музыку, он с ранней молодости до последних дней отдавал досуг сочинению песен, работе в хоровых кружках.

В пору создания «Интернационала» Дежейтер в часы, свободные от работы на заводе, руководил в Лилле любительским кружком «Лира рабочих». В своей автобиографии он рассказывает, как в его руки случайно попал только что вышедший тогда томик «Революционных песен» Потье: «...Вернувшись домой, я сейчас же взялся за книгу и по странной случайности открыл ее на „Интернационале“. Он показался мне великолепным для хора, но неудобным для пения, так как в нем было 7 куплетов. На другое же утро я сочинил и записал начерно музыку куплетов, а на следующий день мне удалось присочинить к ней хороший припев».

* Следует восстановить именно эту транскрипцию имени композитора взамен искаженного «Дегейтер». Так его имя звучит во Франции, так настаивал на этом сам Пьер Дежейтер, и так, наконец, его имя писали у нас в дни пребывания Дежейтера в СССР (1928) и в протоколах VI конгресса Коминтерна, на котором он присутствовал, и на страницах «Правды», «Известий» и других газет.

Текстом для припева он взял четверостишие, которым в публикации «Революционных песен» начиналось и заканчивалось стихотворение Потье*. Уже через несколько дней — 23 июня 1888 года — на празднике газетчиков в Лилле «Интернационал» был впервые спет под его руководством хоровым кружком «Лира рабочих». «С тех пор „Интернационал" сделался нашей любимой песней, исполняемой при каждом выступлении, куда бы мы ни отправились»,— добавляет Дежейтер [7].

В Сен-Дени, где последние три десятилетия жил и скончался Пьер Дежейтер, французские рабочие соорудили на его могиле строгий и величественный постамент. На постаменте водружена мраморная книга, раскрытая на страницах с нотами «Интернационала», и высится куб с эмблемой нового мира — серпом и молотом. В своей речи «Да здравствует „Интернационал"!», произнесенной в Сен-Дени 1 октября 1949 года при открытии этого памятника, Морис Торез говорил:

«Для того, чтобы видеть и по достоинству оценить тот источник истины, из которого черпал музыкальный гений Пьера Дежейтера и благодаря которому вспыхнуло пламя его вдохновения, нужно понять, что за нищенская жизнь была у лилльского пролетариата, когда Пьер Дежейтер стал токарем по дереву в Фиве... Нужно также воскресить в памяти историю героической борьбы, забастовок, восстаний пламенного, проникнутого боевым духом пролетариата... Пьер Дежейтер сочинял стихи и куплеты, которые он пел по воскресеньям в кабачках старого Лилля, Сен-Совёра и Фив, а рабочие подхватывали припев. Он перекладывал на музыку небольшие поэмы, в которых, по его мнению, отражались тяжелые условия жизни, надежды и борьба его товарищей по труду. Однажды Пьеру Дежейтеру передали сборник поэм умершего незадолго до этого Эжена Потье. Это было в 1888 году... Он выбирает в нем самое прекрасное: он выбирает «Интернационал». И вот он садится за свою маленькую

* Как ныне установлено исследователями, таким был и первоначальный замысел самого Потье. Это явствует из факсимиле новонайденного первоначального текста «Интернационала», фотокопия которого получена в 1967 году Институтом марксизма-ленинизма при ЦК КПСС из амстердамского Международного института социальной истории. В этом тексте припев не только предшествует первой строфе, но и повторяется после каждого восьмистишия [6].

Пьер Дежейтер. Рисунок Н. П. Акимова (1928)

фисгармонию. Строфы «Интернационала» оживают и начинают сиять новыми красками. Поэзия парижского рабочего-революционера и музыка рабочего-революционера из Фландрии будут отныне поднимать „...проклятьем заклейменный весь мир голодных и рабов...". Музыка Пьера Дежейтера действительно является музыкой борющегося Интернационала»[6].

...В сейфах Центрального государственного архива литературы и искусства в Москве хранится, согласно завещанию Дежейтера, значительная часть его рукописного архива. Здесь и листки, на которых дрожащим старческим почерком нанесены ноты ряда его песен. «Интернационал», принесший ему всесветную славу, был далеко не единственным произведением высокоодаренного самоучки-композитора. Эжен Потье, вдохновивший Дежейтера на создание музыки «Интернационала», вызвал к жизни и ряд других его песен, из которых наиболее известен стал впоследствии «Инсургент» («Коммунар»), вышедший далеко за пределы севера Франции:

Храбрец, защитник баррикад,
Он пошутить с друзьями рад,
В его глазах — отваги пламя,
Которое всех звезд светлей:
Сияет в них огонь идей
И отразилось наше знамя.

Этот «огонь идей», о котором пелось в «Инсургенте», пламя ненависти к эксплуататорам озаряет и такие песни Дежейтера, как «Вперед, рабочий класс» (также на слова Потье), написанная им на собственный текст «Красная дева» (памяти героини Парижской коммуны Луизы Мишель) и созданная уже на склоне лет «Песня коммунистов», посвященная «депутату Марселю Кашену». В этой песне, призывавшей на борьбу с фашизмом, композитор прямо обращался к образам «Интернационала», с пением которого, говорилось в ней, «мы отберем свое добро». Тут же песни, посвященные далекой и близкой новой России, песни, призывавшие народы мира славить эмблемы великой победы — «красное знамя, молот и серп». Песни эти — «Серп и молот», «Триумф великой революции», «Мечта о России» — были написаны Дежейтером в 1927 году, незадолго до того, как по приглашению Советского правительства он стал гостем нашей страны. Мечта о России стала реальностью.

Всю свою жизнь Пьер Дежейтер был с авангардом рабочего класса. Он принадлежал к самому левому крылу Французской социалистической партии. Когда в 1920 году была образована Французская коммунистическая партия, он сразу же, 72-летним стариком, вступил в ее ряды.

И этого-то не могли простить ему правые социалисты, затеявшие даже тяжбу вокруг вопроса об авторстве музыки «Интернационала». Они пытались отнять у певца из Лилля самое дорогое, что было в его жизни.

Когда Пьер Дежейтер в 1904 году обратился в суд с требованием о восстановлении своих авторских прав, разбирательство его заявления затянулось на два десятилетия; дело назначалось слушанием и откладывалось 32 раза, пока наконец специальным решением парижского суда не была разоблачена вся вздорность вымысла, согласно которому автором «Интернационала» являлся якобы не Пьер Дежейтер, а его брат Адольф Дежейтер, трусливый обыватель, далекий и от музыки, и от революции. В предсмертном письме тот признался, что был лишь слепым орудием в руках заправил французской социалистической партии.

Клеветники пытались использовать то, что музыка «Интернационала» была первоначально издана без инициалов автора *. Но даже решение парижского суда и предсмертное письмо Адольфа Дежейтера, подтвердившего бесспорность авторства Пьера, не принудили их замолчать. Верность П. Дежейтера Коммунистической партии, его восхищение русской революцией и, наконец, его поездка в СССР вызвали новую волну клеветы. В дни пребывания Дежейтера в Москве, осенью 1928 года, на страницах французских социал-реформистских газет фальшивка была вновь восстановлена. Рекорд цинизма был, впрочем, побит газетой «Попюлер», не постеснявшейся откликнуться в 1932 году на кончину Пьера Дежейтера публикацией... портрета Адольфа как автора «Интернационала».

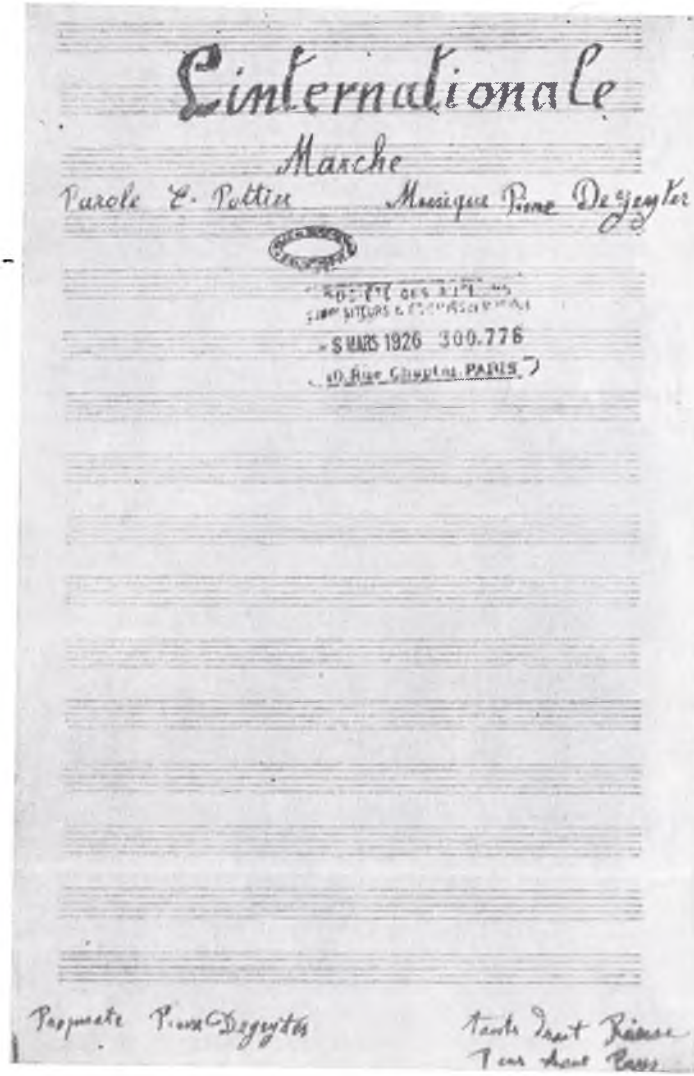
Чад этой клеветы, имеющей грязную политическую подоплеку, не рассеян и посейчас. «У клеветы — короткие ноги»,— гласит поговорка. Так-то оно так, и все же далеко не просто сбить ее с ног, если где-то и кому-то выгодно ее поддерживать. И поныне в ряде музыкальных словарей, издаваемых в зарубежных странах, например в таких фундаментальных, как «Дер нойе Брокгауз» или «Дер гроссе Брокгауз» (ФРГ), автором «Интернационала», вопреки всем фактам, упорно именуется раскаявшийся самозванец — «Adolf de Geiter (gest. 1915)» **. А приезжающие в Лилль и ныне могут, придя на Южное кладбище, увидеть массивную могильную плиту с фальшивой надписью: «Здесь покоится Адольф Дежейтер, автор музыки „Интернационала". 1859—1916».

Девяносто лет спустя после того, как здесь впервые исполнялся «Интернационал», в Лилль приехал корреспондент «Нойес Дойчланд». И убедился: «В Лилле нет ни мемориальной доски, ни памятника рабочему, пережившему здесь свой „звездный час". Улица Рю де ла Виньет, где находилось кафе "Свобода", была в 1906 году снесена при перестройке Сен-Совёра. Места первого массового исполнения „Интернационала" больше не существует. В оставшейся части квартала в старых, ветхих домах ютятся новые пролета-

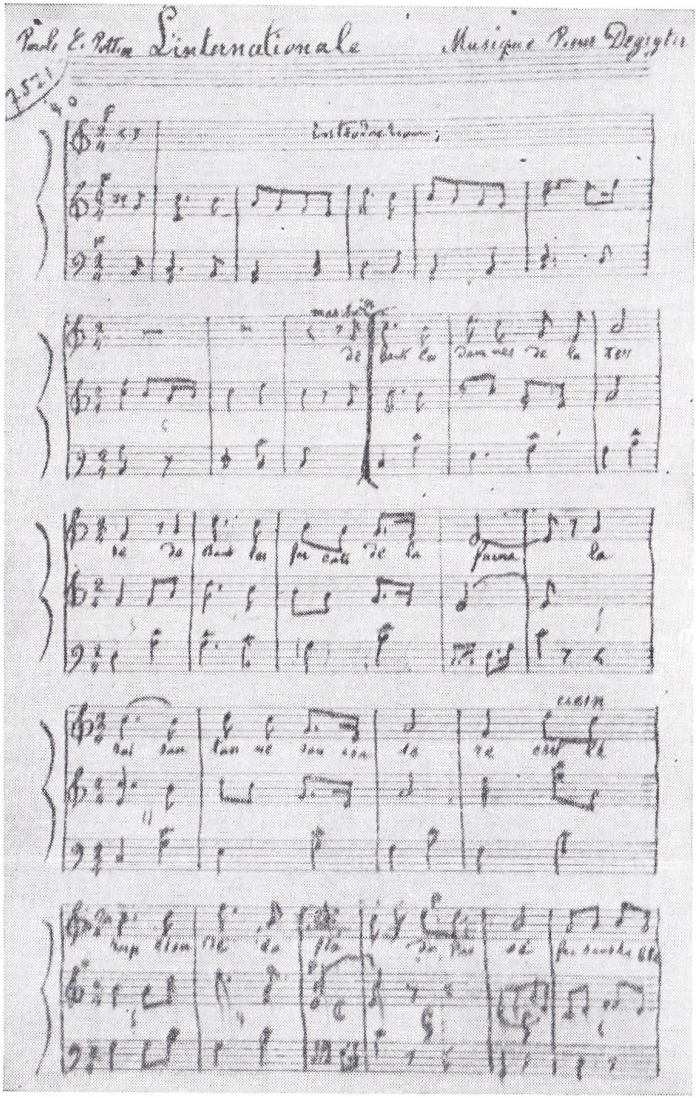
* Чтобы оградить рабочего-композитора от полицейского преследования, на первых изданиях нот «Интернационала» указывалась одна фамилия, без имени.

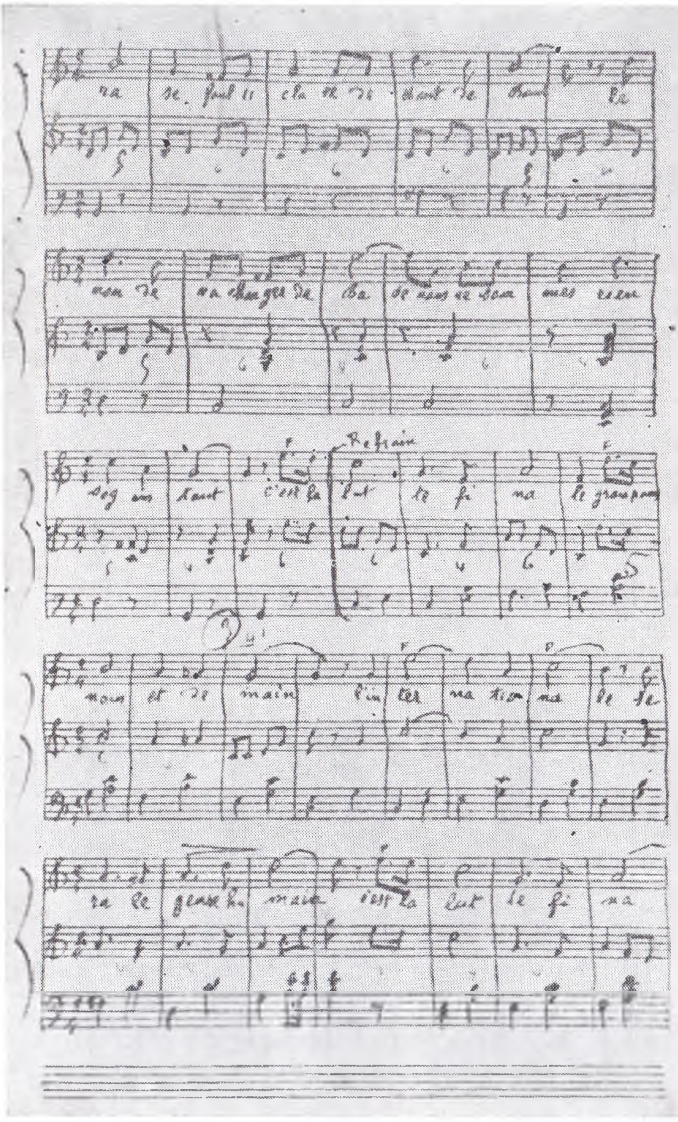
** См., в частности, Der Große Brockhaus, 1956, V. 5. S. 711; Der Neue Brockhaus, 1958, V. 2, S. 627 и др.

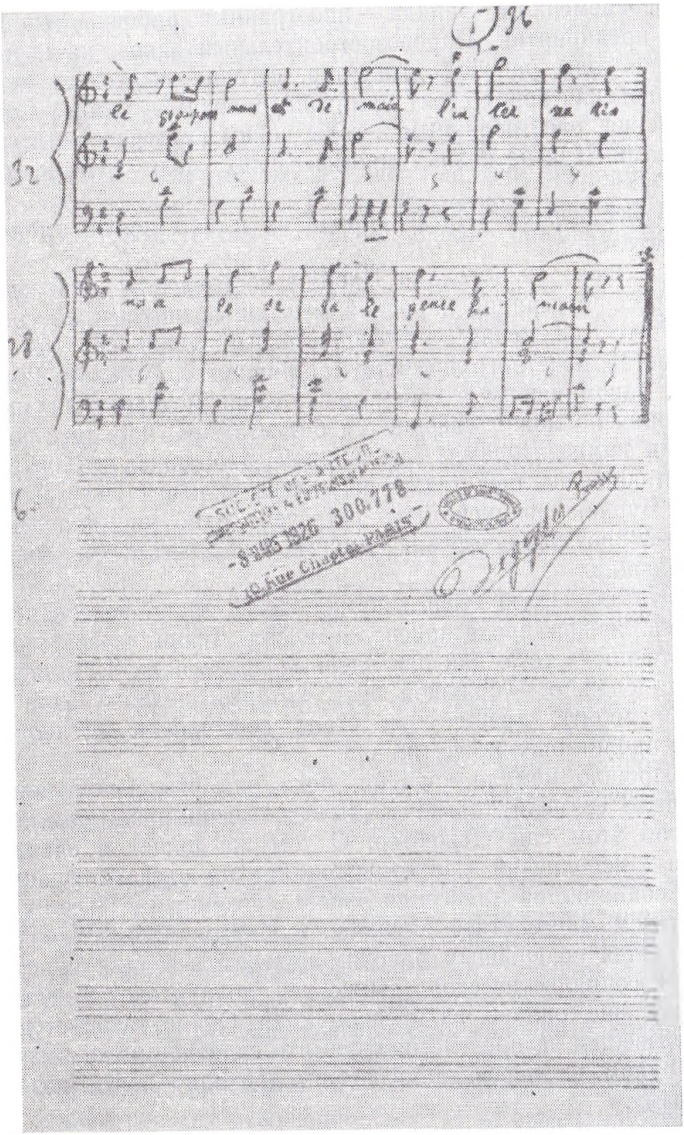
Титульный лист «Интернационала» Потье — Дежейтера, литографированный Т. Стейнлейном (1895). Музей К. Маркса и Ф. Энгельса в Москве



Пьер Дежейтер. «Интернационал».
Автограф.
Музыкальная библиотека города Сен-Дени


Eugène E. Pottier
L'Internationale
Musique Pierre Degeyter





рии современного Запада — иностранные рабочие текстильных предприятий. Паровозостроительный завод, на котором долгие годы работал Дежейтер, сегодня выпускает котлы. У заводских ворот стоит памятник рабочим — героям Сопротивления, расстрелянным в годы войны гитлеровскими оккупантами. Идя на казнь, многие из них пели „Интернационал"...»[9]

В бессмертии «Интернационала» и бессмертие имен его создателей.

...В июне 1935 года в Париже состоялся учредительный конгресс Федерации народной музыки, возникшей на гребне могучего движения антифашистского народного фронта. В состав почетного президиума, наряду с Роменом Ролланом, напомнившим в своем приветствии конгрессу, что «революция не может свершаться без музыки», наряду с советскими композиторами Александром Давиденко и Дмитрием Шостаковичем, был также посмертно включен Пьер Дежейтер. Бурною овацией было встречено одно упоминание его имени, прозвучавшего как олицетворение бессмертия музыки революции.

«Историческую песнь Евгения Потье знают теперь десятки миллионов пролетариев...» — писал Ленин четверть века спустя после того, как она впервые прозвучала в Лилле. За этими словами — большой путь, который должна была эта песня пройти, прежде чем стала достоянием миллионных масс пролетариев всего мира.

«Прошло немало времени, пока она стала популярной. Вначале ее пели только в Лилле»,— вспоминал впоследствии об этом сам Дежейтер. О том же пишет и очевидец первых исполнений «Интернационала» на съездах французских социалистов Александр Зэваэс, связанный с Пьером Дежейтером многолетней дружбой: «„Интернационал" распространяется по главным рабочим центрам севера, где развивается социалистическое движение, доходит до Гента, не выходя еще, однако, за пределы края. Он до такой степени малоизвестен за пределами края, что судебное дело, вызванное одним из переизданий песни, проходит почти незамеченным».

«Дело», о котором пишет Зэваэс,— это осуждение лилльским судом в августе 1894 года социалиста Армана Госслена на год тюрьмы за издание песни, «подстрекающей к убийствам и подстрекающей солдат к неповиновению» (имелась в виду пятая строфа «Интернационала», не вошедшая в рус-

ский песенный текст). Насколько «Интернационал» был тогда еще малоизвестен даже во Франции и какое смутное представление имели о его авторах даже французские социалисты, свидетельствует декларация протеста по поводу осуждения Госслена, принятая в сентябре 1894 года 12-м национальным конгрессом Рабочей партии Франции, где имя рабочего-композитора Пьера Дежейтера не упомянуто вовсе, а автором текста «Интернационала» предположительно назван... «Потье или Плеханов».

За пределы севера Франции «Интернационал» выходит лишь на девятом году после создания песни. В июле 1896 года в том же Лилле собирается XIV съезд французской Рабочей партии. Зэваэс в своей работе, посвященной началу жизни «Интернационала», красочно описывает столкновения, происходившие в те дни на улицах и площадях Лилля между националистами и рабочими-социалистами. В этих стычках «Интернационал» едва ли не впервые начал ощутимо обретать значение песни-оружия. Националисты в знак протеста против участия в работе съезда немецких социалистов во главе с Вильгельмом Либкнехтом демонстративно запевают «Марсельезу». Социалисты отвечают «Интернационалом». «...Под пение гимна Потье рабочие массы обращают в бегство лиллькую реакцию, вышедшую на улицу. С этого дня он распространился по всей Франции,— свидетельствует Зэваэс.— Делегаты Парижа, Лиона, Гренобля, покидая Лилль, запасаются экземплярами „Интернационала". И каждый, вернувшись в свою группу, секцию, федерацию, в свою очередь переносит туда слова Потье и мелодию Дежейтера».

К концу девяностых годов «Интернационал» все чаще звучит на демонстрациях и митингах по всей Франции, а в 1899 году после первого генерального конгресса французских социалистических организаций становится гимном французских социалистов. В зале этого конгресса, на хорах, в числе других гостей из русской эмигрантской колонии находился и молодой студент, бывший донбасский штейгер А. Коц, именно тогда воодушевившийся мыслью сделать «Интернационал» достоянием русских революционеров. И не замедлил это осуществить.

В своей статье-воспоминаниях «Наш гимн» А. Коц воссоздает драматичные минуты заключительного заседания конгресса, проходившего в Париже 8 декабря 1899 года, когда обострение противоречий между представителями различ-

ных группировок, казалось, грозило сорвать намечавшееся объединение:

«...Поднялся чрезвычайный переполох, шум, крики, волнение в зале и на хорах. Внезапно у подножия трибуны кто-то развернул большое красное знамя с надписью „Пролетарии всех стран, соединяйтесь!" и бросил в бушевавшую толпу первые звуки огненных слов „Интернационала"!.. Под знаменем вдруг очутились Жорес, Лафарг, Гед, Вайян и другие и, взявшись за руки, подхватили:

Кипит наш разум возмущенный
И в смертный бой вести готов!

А за ними голоса всех стоявших в зале и на хорах слились в один мощный гул голосов, сотрясавших стены зала. И когда дошли до припева и оборвалась последняя нота слов, воодушевление и энтузиазм поющих достигли своего предела. Охваченные непередаваемым чувством единения, люди в зале и на хорах обнимались и целовались...» [10]

Став общим гимном французских социалистов буквально в самые последние дни XIX века, «Интернационал» подлинно международное значение завоевывает лишь в начале нового века, XX-го. «Первые международные социалистические конгрессы, собиравшиеся в последние годы XIX века, еще не знают о песне Потье и остаются верными песне Руже де Лиля („Марсельезе")», — отмечает А. Зэваэс.

Истории «Интернационала» посвящено уже немало работ и исследований, среди которых в первую очередь должны быть названы книги «Эжен Потье и „Интернационал"» А. Зэваэса (Париж, 1936) «„Интернационал" и „Марсельеза"» чешского исследователя Фр. Геля (Прага, 1952), «Менджинародувка» («Интернационал») польского музыковеда И. Козловского (Варшава, 1952), «Эжен Потье и его песня» немецкого поэта Эриха Вайнерта (Берлин, 1952), речь Мориса Тореза «Да здравствует „Интернационал"!», статьи и очерки советских исследователей — Ю. Стеклова, В. Бонч-Бруевича, А. Гатова, Ю. Данилина, М. Друскина, Е. Гиппиуса, А. Сохора и др. [11]

Следует, кстати, отметить, что первая специальная работа, посвященная «Интернационалу»,— первая не только у нас в стране, но и на родине гимна — была издана в молодой Советской России и экземпляр ее находится в личной библиотеке В. И. Ленина в Кремле. Это — вышедшая в 1923 году в Москве брошюра М. Арика «Международный

пролетарский гимн „Интернационал". Его происхождение, история и толкование». «Помимо захватывающего призывного мотива, весьма важны и интересны каждое слово „Интернационала", каждая мысль его, которые сжато и кратко объясняют историю и сущность революционной борьбы... А между тем как часто поем мы гимн, не вникая в его огромное значение...» — указывалось в предисловии к брошюре, последовательно раскрывавшей конкретно-исторический, обусловленный новыми политическими задачами смысл каждой строфы, каждого песенного афоризма *.

Вклад, внесенный этими публикациями в историю «Интернационала», особенно французскую страницу его биографии, весьма значителен. Но нет еще работы, в которой с должной полнотой и обстоятельностью, шаг за шагом было бы показано, как «рабочие всех стран подхватили песню своего передового борца» (Ленин), и был бы детально воссоздан процесс того второго рождения «Интернационала», который произошел у нас в стране. Далеко еще не собраны воедино и обильные документальные материалы, наглядно подтверждающие роль В. И. Ленина и большевистской партии в создании у нас «поистине нерукотворного памятника» международному рабочему гимну, который стал в Стране Советов с ноября 1917 года гимном государственным, а с новогодней ночи 1944 года был утвержден в своем давнем значении партийного гимна.

Ценные труды и разыскания, опубликованные в СССР и в зарубежных странах, охватывают лишь отдельные страницы истории «Интернационала». Это только подступ к решению задачи, которая потребует объединенных усилий многонационального отряда историков революционной песни. И, вероятно, поэтому все еще порой возникают применительно к истории «Интернационала» ошибочные представления, нарушающие подлинную историческую перспективу.

К числу таких представлений можно отнести время от времени появляющиеся в литературе упоминания о том, что еще в конце прошлого века, в пору «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», в годы зарождения партии и I съезда РСДРП (1898), «Интернационал» уже был хоро-

* Поскольку подлинное имя автора русского текста «Интернационала» А. Коца в ту пору не было еще известно, то, излагая историю гимна и называя имена его создателей — Эжена Потье и Пьера Дежейтера, М. Арик ошибочно приписывал перевод Б. Кричевскому.

шо известен русским революционным деятелям и даже исполнялся ими в сибирской ссылке. Чтобы не быть голословным, приведу хотя бы один из характерных примеров подобного смещения исторических фактов, взятый из публикаций самых последних лет.

В своих «Воспоминаниях о Ленине» Н. К. Крупская, рассказывая о годах сибирской ссылки В. И. Ленина, упоминает об «обмене песнями», который происходил в ту пору у Владимира Ильича с сосланными в то же село Шушенское рабочими — лодзинским социал-демократом поляком Проминским и путиловцем финном Оскаром Энгбергом. «...Он [Проминский] очень хорошо пел польские революционные песни "Ludu roboczy, poznaj swoje siły" ("Рабочий народ, познай свою силу"), "Pierwszy maj" ("Первое мая") и целый ряд других. Дети подпевали ему, присоединялся к хору и Владимир Ильич, очень охотно и много певший в Сибири. Пел Проминский и русские революционные песни, которым учил его Владимир Ильич...» — вспоминает Надежда Константиновна, описывая далее, как в сибирской глуши они встречали Первое мая 1899 года:

«Утром пришел к нам Проминский. Он имел сугубо праздничный вид... Мы очень быстро заразились его настроением и втроем пошли к Энгбергу... Мы расселись в его комнате и принялись дружно петь:

День настал веселый мая.
Прочь с дороги, горя тень!
Песнь раздайся удалая!
Забастуем в этот день!..

Спели по-русски, спели ту же песню по-польски и решили пойти после обеда отпраздновать Май в поле... Вечером собрались все у нас и опять пели...» А потом, рассказывает Надежда Константиновна, «мы с Ильичем как-то никак не могли заснуть, мечтали о мощных рабочих демонстрациях, в которых мы когда-нибудь примем участие».

Об этой же своей последней сибирской маевке вспоминал, как известно из рассказов слушателей, двадцать лет спустя и сам Владимир Ильич, выступая 1 Мая 1918 года на митинге-концерте латышских стрелков и работников Кремля в кремлевском клубе. Записи ленинской речи не сохранилось, но те же рассказы очевидцев донесли до нас его шутливое выражение, что вместе с Проминским и Энгбергом Надежда Константиновна и он составили тогда «маленький

Интернационал»[12]. С тем большим удивлением читаешь появившийся спустя полвека «документальный» очерк, автор которого, поняв эти шутливые слова в буквальном смысле, вкладывает в уста Владимира Ильича наиподробнейший рассказ о том, как они пели в Шушенском... «Интернационал»:

«Их было трое. Все разных национальностей: русский, финн и польский товарищ. Все трое ушли первого мая на опушку леса, зажгли костер и запели „Интернационал" каждый на своем языке. Потом вспомнили Петербург, Варшаву, Гельсингфорс. И снова пели „Интернационал". К ним прибежали мальчишки из деревни. Они весело прыгали вокруг костра и радостно кричали: „Еще раз, еще!"»[13]

Маевка эта происходила, напомню, в 1899 году. На русский язык «Интернационал» был впервые переведен лишь три года спустя, а на польский и на финский еще позже. В этих условиях приписанное Ленину высказывание, что участники маевки пели «Интернационал» «каждый на своем языке», является по меньшей мере неосмотрительным. Нет, так история не пишется...

Ни в одном из многочисленных воспоминаний о годах сибирской ссылки Ленина и его товарищей, где не раз упоминается о песнях, петых в конце века революционерами и «на воле», и в тюрьме, и в ссылке, «Интернационал» вообще никем не называется*. Н. К. Крупская, А. И. Ульянова-Елизарова, Г. М. Кржижановский, П. Н. Лепешинский, О. Б. Лепешинская, М. С. Ольминский, А. С. Шаповалов, М. А. Сильвин и другие обстоятельно притом рассказывают о роли в это время различных революционных песен в жизни Ленина и его товарищей по ссылке, поименно называют эти песни.

«...Ильича хлебом не корми, а только подавай ему это самое: „Смело, товарищи, в ногу" или „Вихри враждебные". При этом сам он — основной элемент хора и очень темпера-

* Единственное исключение — упоминание Н. К. Крупской в письме алтайским пионерам (1927), что на маевке 1899 года в Шушенском Проминский «затянул „Интернационал"». Примечательно, что в дальнейшем, работая над «Воспоминаниями о Ленине», она из рассказа об этой маевке исключила всякое упоминание об «Интернационале», как явную обмолвку. Новонайденные материалы о биографии И. Л. Проминского подтверждают обоснованность ее сомнений о возможности его знакомства с «Интернационалом» в ту пору, когда текст гимна существовал лишь на французском языке, которым Проминский не владел.

ментный дирижер...» — вспоминает Павел Николаевич Лепешинский.

«В сибирской ссылке, где нам приходилось встречаться с В. И. Лениным, мы частенько распевали обе песни: „Варшавянку" и „Беснуйтесь, тираны". Они сделались одними из любимейших песен Владимира Ильича. Он сам пел их с необычайным воодушевлением»,— рассказывает Г. М. Кржижановский.

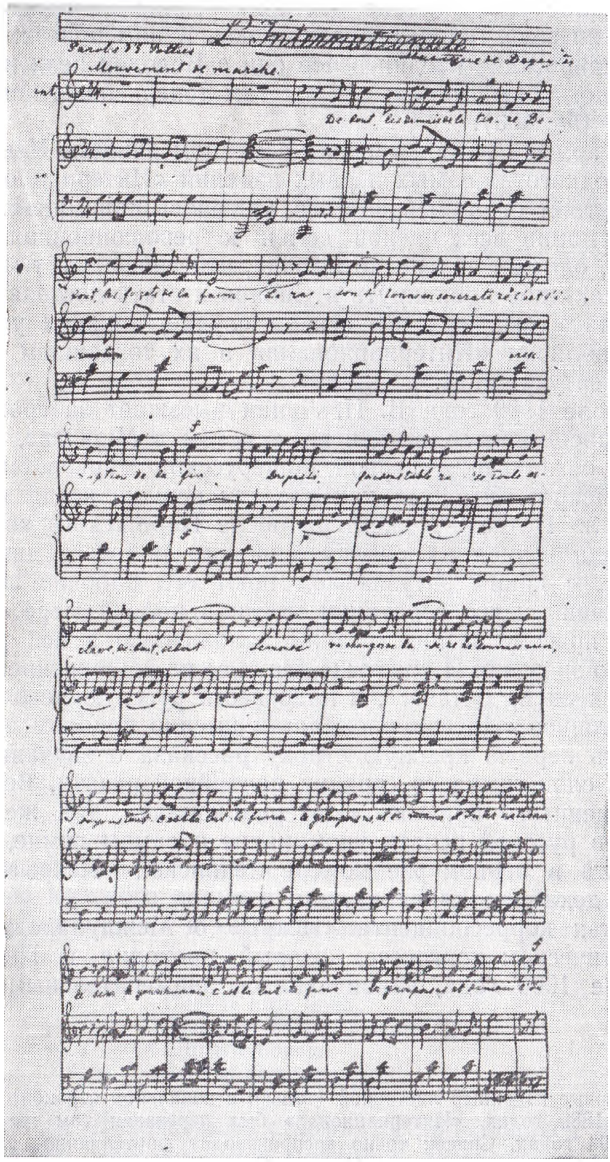
В феврале 1900 года, встретясь с родными, на пути из ссылки, в Москве, Владимир Ильич, пишет А. И. Ульянова-Елизарова, знакомил их с польскими революционными песнями, «которым он научился от ссыльных рабочих-поляков, отчасти по-польски, отчасти в русском переводе их, сделанном Кржижановским. Таковы были: „Беснуйтесь, тираны", „Вихри враждебные", „Червоны штандар"... Он восхищался революционными песнями польских рабочих и указывал на необходимость создать таковые для России».

«...Он говорил в то время,— продолжает рассказ сестры Д. И. Ульянов,— что у нас нет еще своих рабочих, революционных песен, так как рабочее движение еще слишком молодо, нет еще массовых политических выступлений, как в Польше и на Западе. Но такие песни должны быть, и, пока они не сложатся в ходе борьбы, нужно распространять переводные польские и пр.» [14]

Этой задаче и соответствовало в полной мере появление спустя два с половиной года русского текста «исторической песни Евгения Потье».

До нас не дошло и в архивах и библиотеках не сохранилось никаких документальных данных, подтверждающих проникновение в Россию нот «Интернационала» до начала нового века. Тем больший интерес представило обнаружение в одном из нотных альбомов, принадлежавших семье Ульяновых, рукописной копии, сделанной с нот «Интернационала», изданных в Брюсселе в 1895 году [15].

Как известно, в октябре 1898 года из Подольска в Брюссель для занятий в университете выехала Мария Ильинична Ульянова. Занимаясь там в 1898—1899 годах, она входила в студенческий кружок, изучавший социалистическую литературу, устанавливала связи с представителями социалистических организаций. Можно предположить, что именно тогда и был сделан этот список. 11 ноября 1898 года Н. К. Крупская писала Марии Ильиничне из Шушенского: «...продолжает ли нравиться в Брюсселе?.. Между прочим, тебе, вер-



Список «Интернационала» в нотном альбоме семьи Ульяновых, сделанный с брюссельского издания 1895 года

но, немалое удовольствие доставят всякие народные хоры. В Бельгии ведь, говорят, славно поют. К нам приезжал Глеб [Кржижановский], и один вечер они с Володей пели немного, я тебя тогда вспомнила, как ты там теперь бельгийцев слушаешь» (*55*, 403).

Сам по себе факт наличия в семейном альбоме Ульяновых списка одного из самых первых изданий «Интернационала»* представляет огромный интерес. Он вновь напоминает о живом внимании всех членов семьи к революционной песне. Отсюда, однако, далеко до вывода, что список этот мог в то время как-либо проникнуть в Сибирь и стать достоянием политических ссыльных. Во всяком случае, никаких упоминаний о наличии «Интернационала» в их тогдашнем «песенном репертуаре» нет.

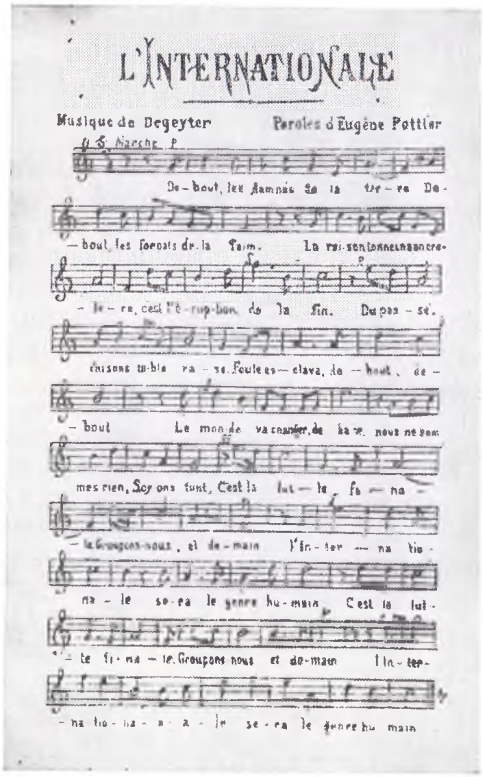
В июле 1900 года В. И. Ленин выезжает за границу и, оказавшись сначала в Женеве, а потом в Мюнхене, приступает к организации первой общерусской марксистской газеты «Искра». Это был как раз тот период, когда «Интернационал» Потье — Дежейтера после Парижского конгресса 1899 года вышел на орбиту мирового рабочего движения. Слушая, с каким энтузиазмом поют его рабочие за рубежом, Ленин и его соратники могли в полной мере оценить силу и красоту песни, а также заложенную в ней революционную энергию. И сразу же берут ее на вооружение.

С тех дней, думается, и надо вести русскую революционную летопись «Интернационала» и именно началом века датировать первую красную строку рассказа о звучании призывных слов гимна со страниц партийной печати. Ведь слова знаменитого призыва «Интернационала», так же как и первое в русской печати упоминание о самом гимне, можно встретить в первом же номере ленинской «Искры», помеченном декабрем 1900 года.

Статья корреспондента «Искры» о Международном социалистическом конгрессе, который проходил в Париже в сентябре 1900 года, заканчивалась знаменательными строками:

* Впервые изданный листовкой (только с вокальной строкой) в Лилле в 1888—1889 годах, «Интернационал» был переиздан там же лишь в 1893—1894 годах. Список точно воспроизводит фортепианное сопровождение брюссельского издания (1895). Сам Дежейтер впервые сделал обработку «Интернационала» для рояля только пятнадцать лет спустя после создания мелодии, в 1903 году (см. автограф на с. 36—39).

Из первых французских изданий «Интернационала»



L'INTERNATIONALE

Musique de Degeyter Paroles d'Eugène Pottier

A la Marche

De-bout les damnés de la ter-re De-bout les forçats de la faim. La rai-son tonne en son cra-tère. Il-le-ra, c'est l'é-rup-tion de la fin. Du pas-sé. faisons ta-bla ra-se. Foule es-clave, de-bout, de-bout Le monde va changer de ba-se. nous ne som-mes rien, Soy ons tout, C'est la lut-te fi-na-le. Groupons-nous, et de-main L'in-ter-na tio-na-le se-ra le genre hu-main. C'est la lut-te fi-na-le. Groupons nous et de-main L'in-ter-na-tio-na-le se-ra le genre hu-main

«...Соединимся же вместе и будем работать и бороться под сенью красного знамени, под звуки пролетарского гимна, с которого начал и которым закончил конгресс свои занятия:

C'est la lutte finale,
Croupons nous et demain
L'Internationale
Sera le genre humainl..»

Поскольку стихотворная строфа, цитировавшаяся на языке оригинала, еще не имела русского перевода, а русским рабочим, к которым в первую очередь адресовалась «Искра», необходимо было знать программный смысл этих слов, ре-

дакция давала в специальной сноске подстрочный перевод припева «Интернационала»:

«Это — последняя борьба. Соединимся же, и международное товарищество рабочих завтра охватит весь человеческий род» [16].

Так в первом же номере ленинской «Искры» начал свой славный путь по просторам России могучий призыв международного пролетарского гимна, с тем чтобы еще тысячи раз звать вперед со страниц большевистских листовок, газет, песенников, переливаясь в могучее звучание рабочих хоров на демонстрациях, окрыляя битвы рабочего класса, укрепляя международную солидарность русского пролетариата.

В конце ноября 1889 года дочь Маркса и верный спутник Поля Лафарга Лаура Лафарг писала Фридриху Энгельсу: «...Я поглощена переводом песен Потье и мечтала бы, чтобы Вы были здесь и помогли мне, потому что это дело нелегкое. Песни Потье — лучшие и даже единственные революционные песни, какими могли похвастать французы нашего поколения. Я дала обет Потье на его смертном ложе, что постараюсь сделать его поэзию известной заграничным читателям...» [17]

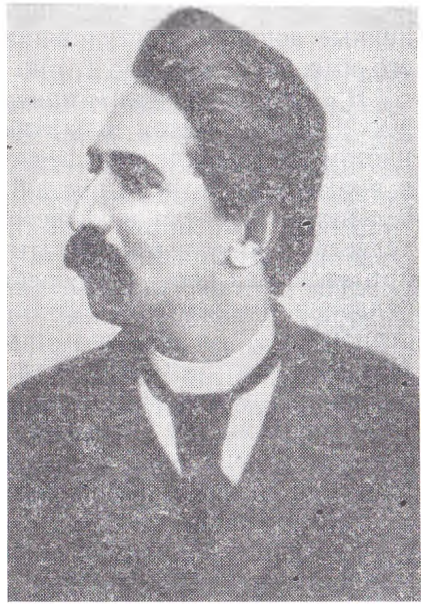
Обет, данный Потье дочерью Маркса, разделяли певцы атакующего класса во всех странах мира, переводя «Интернационал» на языки своих народов. В 1899 году появляется первый перевод «Интернационала» на испанский язык, за ним — на норвежский (1899), румынский (1900), английский, итальянский (1901), немецкий *, шведский (1902)...

Создание русского текста «Интернационала» явилось не только этапом в распространении «всемирной рабочей песни» за пределами Франции, но и событием особого значения.

«...Когда мне пришлось впервые идти за границей с рабочими массами в Цюрихе в первомайской демонстрации, я вдруг остро и больно почувствовал отсутствие русских слов „Интернационала“, — вспоминает В. Д. Бонч-Бруевич, и это в равной мере тогда, на заре нового века, ощущалось и дру-

* Как сообщает д-р Манфред Хаккель (Берлин), первое печатное нотное издание немецкого перевода «Интернационала», сделанного Лукхардтом, вышло в 1902 году, но, по сведениям ветеранов немецкой социал-демократии, он исполнялся уже в 1900—1901 годах [18].

А. Я. Коц. 1902



гими бойцами ленинской гвардии.— Кругом все пели, каждый на своем родном языке, эту могучую, величавую песнь истинного братства трудящихся всех народов, закованных еще в рабские цепи капитала. Только мы, русские, с энтузиазмом шествовавшие между итальянцами и французами, не могли петь, за неимением слов, эту песнь мирового пролетариата на своем языке, и мы присоединялись к массовому пению французских рабочих...» [19]

Настоятельной живой потребности русского революционного движения и ответил перевод, сделанный в ту пору, летом 1902 года, одним из зачинателей русской рабочей революционной поэзии — Аркадием Яковлевичем Коцем (1872—1943).

Песнь сразу же подхватил передовой отряд русской революционной социал-демократии, но еще многие годы имя переводчика «Интернационала», как и композитора, оставалось неизвестным и при публикациях гимна не указывалось вплоть до конца двадцатых — начала тридцатых годов.

Верный солдат революции, человек исключительной скромности, А. Коц не считал необходимым напоминать о

своем авторстве. И лишь после того, как в ответ на бесчисленные вопросы, поступавшие в редакции журналов и газет, его имя было названо[20], оно стало наконец известным.

В «Жизнеописании», написанном в 1933 году, А. Коц указывал: «...Не состоя в партии ВКП(б), считаю себя коммунистом по убеждению, всецело разделяю политику партии и правительства и их постановления считаю для себя обязательными. Работая в качестве рядового инженера по строительству социализма, испытываю особую радость сознания при виде, как воочию осуществляется то, что мне рисовалось отдаленной мечтой 30 лет тому назад, когда, переводя „Интернационал", я написал строки: „Мы наш, мы новый мир построим: кто был ничем, тот станет всем!"».

Начав трудовой путь в шахтах Донбасса, А. Коц в 1898—1902 годах жил и учился в Париже. Там он был тесно связан с революционной эмиграцией, был завсегдатаем рабочих митингов, шагал в рядах рабочих демонстраций.

По признанию самого поэта, перевод «Интернационала» был сделан им под непосредственным воздействием идей марксизма, чтения «Искры» и «Зари», знакомства с книгой Ленина «Что делать?».

«...Мне совершенно ясно представлялось, что должен наступить момент, когда по улицам русских городов мы будем проходить с такою же песней, и что необходимо поэтому возможно скорее перевести на русский язык мужественные слова „Интернационала", — рассказывал поэт. — ...Я попытался как бы сгустить всю сумму своих впечатлений за пять лет моего революционного брожения и выразить их в стихотворной форме»[21].

То, что было создано А. Коцем, далеко переросло границы обычного перевода.

В те самые дни, когда в лондонско-женевском социал-демократическом журнале «Жизнь» был впервые напечатан (без указания имен автора и переводчика) русский текст «Интернационала», Ленин писал на страницах «Искры»[22]: «Мы переживаем бурные времена, когда история России шагает вперед семимильными шагами, каждый год значит иногда более, чем десятилетия мирных периодов. Подводятся итоги полустолетию пореформенной эпохи, закладываются камни для социально-политических построек, которые будут долго-долго определять судьбы всей страны. Революционное движение продолжает расти с поразительной быстротой...» (*6*, 377).

Отблеск этих «бурных времен» виден и на русском тексте «Интернационала».

Из шести строф подлинника Коц взял лишь три (первую, вторую и шестую). Впоследствии он объяснял это стремлением «сделать песню более короткой, более удобной для исполнения, чтобы облегчить проникновение ее крылатых боевых лозунгов в широкие рабочие массы». Отбор именно этих трех строф он мотивировал тем, что первая ему казалась наиболее значительной по содержанию и в художественном отношении; вторая, направленная против «царя и бога», подчеркивала классовую сущность борьбы рабочих, необходимость борьбы масс, а не одиночек-«героев»; последняя же строфа говорила о близости крушения старого мира и о передаче земли трудовому крестьянству. В условиях такой крестьянской страны, как Россия, это имело особое значение. Дело было, однако, не только в отборе строф, но и в последовательной переакцентировке ряда формул-лозунгов оригинала.

Перевод «Интернационала» был напечатан в журнале «Жизнь» (1902, № 5) под рубрикой «Пролетарские песни» — рядом с «Песнью пролетариев» А. Коца, написанной «на новый лад», на мотив «Марсельезы»*. Сам Коц в дружеской среде полушутя, полусерьезно называл ее *«Марксельезой»*[23]. И в самом деле, ряд ее строф, как и припев «Пролетарии всех стран, соединяйтесь в дружный стан!», являлся прямым поэтическим пересказом «Коммунистического манифеста». «Марксельезой» мог быть назван и текст «Интернационала».

Всей сущностью своей «Интернационал» Потье противостоял мелкобуржуазной «освободительной» поэзии, лишенной конкретного революционного содержания и ограничивавшейся общими словами о бесчеловечности и человеколюбии. В памфлетах о немецком «истинном» социализме в стихах и прозе (1847) Фридрих Энгельс высмеивал литературную экипировку «отважных вояк» этого рода: «...облекитесь в мундир характера и перевязь убеждений, водрузите на плечах эполеты высокопарности, возложите треуголку одушев-

* В том же номере «Жизни» напечатано под псевдонимом Данин и стихотворение А. Я. Коца «Я слышу звук его речей». Полемизируя с «великим старцем» — Л. Н. Толстым, поэт славил «мощный клич восстанья» и призывал «...ненависть борца вдохнуть в заснувшие сердца, давно привыкшие к смиренью...».

ления и украсьте мужественную грудь орденом самопожертвования третьего разряда, опояшьтесь клинком ненависти к тиранам и обуйте ноги в готовность вести пропаганду с возможно меньшими издержками производства».

Говоря о том, что в эпохи революционных кризисов люди нередко «...прибегают к заклинаниям, вызывая к себе на помощь духов прошлого, заимствуют у них имена, боевые лозунги, костюмы, чтобы в этом освященном древностью наряде, на этом заимствованном языке разыгрывать новую сцену всемирной истории», Карл Маркс в памфлете «Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта» (1825) писал:

«Социальная революция XIX века может черпать свою поэзию только из будущего, а не из прошлого... Прежние революции нуждались в воспоминаниях о всемирно-исторических событиях прошлого, чтобы обмануть себя насчет своего собственного содержания. Революция XIX века должна предоставить мертвецам хоронить своих мертвых, чтобы уяснить себе собственное содержание. Там фраза была выше содержания, здесь содержание выше фразы»[24].

Такой песней, черпавшей из будущего свои образы и смотревшей в будущее «по Марксу», песней пролетарской социалистической революции и был «Интернационал».

«В огне классовой битвы, дошедшей до своего пароксизма, Потье, выразитель революционного пролетариата, суммирует в своем стихотворении идеи научного социализма. Уроки Маркса одухотворяют „Интернационал“», — справедливо пишет в этой связи известный французский историк, ветеран Компартии Франции Жан Фревиль. Прямой парафразой призыва «Коммунистического манифеста»: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — являлся уже сам зачин. Поэтически претворяет знаменитую марксовскую формулировку устава I Интернационала: «Освобождение рабочего класса должно быть завоевано самим рабочим классом» — вторая строфа: «Добьемся мы освобожденья своею собственной рукой». Тот же источник — устав I Интернационала — имеет в полном тексте «Интернационала» и политически отточенная формулировка: «Нет прав без обязанностей, равно как нет обязанностей без прав». И так от строфы к строфе.

Живая перекличка с мыслями Маркса и Энгельса, которая звучит в стихах Потье, в русской редакции еще более подчеркнута, усилена прямым воздействием ленинских идей. Сохраняя дух оригинала, найдя образную, лаконичную поэтическую форму для воссоздания на русском языке афо-

ризмов-лозунгов Потье, А. Коц сумел в то же время дать остросовременный, самобытный текст, отвечавший задачам нового этапа русского революционного движения.

Четверть века спустя при подготовке юбилейного издания сборника Э. Потье «Избранные стихотворения» А. Я. Коц дополнительно перевел третью, четвертую и пятую строфы «Интернационала», опущенные в первоначальном переводе. Известен и ряд других переводов на русский язык полного текста «Интернационала», что, разумеется, ценно и важно для ознакомления самых широких кругов русских читателей с одним из величайших созданий французской революционной поэзии.

В начале 1919 года, сообщает в письме к автору собиратель революционной иконографии М. К. Забочень, агитационно-пропагандистским отделом Всероссийского бюро военных комиссаров была издана открытка «Табель-календарь на 1919 год», на обороте которой напечатан перевод всех шести строф «Интернационала», ничем не схожий с общеизвестным («Восстань, народ порабощенный! Вперед, колодники нужды!..» — так начинается в нем первая строфа. И припев: «Мы под знаменем алым победим, и тогда Интернационалом весь будет мир труда»). Текст этот (автор — А. Зарницын) был, по-видимому, перепечатан из «Известий ЦИК», где был опубликован незадолго до того в числе других переводов, полученных газетой в ответ на призыв редактора «Известий», автора книги «Поэзия революционного социализма» Ю. М. Стеклова к молодым поэтам «дать полный перевод бессмертного гимна Потье»[25]. Из более поздних переводов наиболее близок к оригиналу сделанный А. Б. Гатовым. Но на всех просторах нашей страны (а ныне и в ряде зарубежных стран) жил и живет в устах миллионов, воодушевляя и зовя к революционному действию, первоначальный русский текст перевода А. Я. Коца, рожденный в самом начале нового века и ставший основой для переводов гимна на десятки других языков.

Создавая русский текст «исторической песни Потье», Коц встал на путь, избранный самим певцом Парижской коммуны, шлифовавшим и оттачивавшим сообразно с требованием времени текст «Интернационала», опубликованный им лишь

шестнадцать лет спустя после того, как был написан. Сопоставление ранней версии «Интернационала» Потье с его окончательной редакцией наглядно показывает, как последовательно и убежденно преодолевал Потье традиционные мотивы и образы поэзии буржуазных революций, уточнял и обострял социально-политические акценты, обусловленные живым дыханием растущего рабочего движения.

По наблюдению Е. Гиппиуса и Р. Зверева, впервые опубликовавших в 1968 году в журнале «Вопросы истории КПСС» полный текст первоначального варианта «Интернационала», Потье изменил более половины стихов ранней версии. Это было сделано за счет того, что являлось слишком локальным, непосредственно связанным со злободневными событиями Парижской коммуны или носило чрезмерно абстрактный, революционно-романтический характер, свойственный агитационным песням раннего Потье.

Исторические перемены, произошедшие за четверть века и отделявшие публикацию «Интернационала» в «Chants revolutionnaires», вышедших в 1887 году, от появления его текста летом 1902 года в русской «Жизни», специфическая обстановка русской общественной жизни диктовали необходимость дальнейших редакционных уточнений. Это и было осуществлено.

Чтобы убедиться в *новом* качестве русского песенного текста «Интернационала», попытаемся от слова к слову, от строки к строке сопоставить оба текста: перевод А. Коца и оригинал (в буквальном, подстрочном переводе) *.

Уже первое двустишие:

> Вставай, проклятьем заклейменный
> Весь мир голодных и рабов! —

свидетельствует, как целеустремленно, с какой афористической точностью и живостью интонации передается переводчиком патетический «зачин» оригинала (в буквальном переводе: «Вставайте, проклятые земли! Вставайте, каторжники [закованные в цепи] голода!..»). «Весь мир голодных и ра-

* Поскольку существующие стихотворные переводы «Интернационала» не являются буквальными, а точный (подстрочный) перевод нигде не напечатан, пользуемся подстрочным переводом, выработанным в результате консультации с рядом московских и ленинградских переводчиков-лингвистов.

бов» — этот цельный и четкий образ предельно кратко и емко характеризует главного героя, движущую силу и адресата международной рабочей песни.

В тексте Потье за этим следует: «Разум клокочет в своем кратере. Это — извержение, предвещающее конец» (буквально: «извержение конца»). Превосходный, живописный, полный внутренней страстности образ, напоминающий об осознании пролетариатом стоящих перед ним задач. Переводчик находит для передачи этой мысли достойное поэтическое выражение («Кипит наш разум возмущенный...»), но не считает себя вправе ограничиваться только им. Он как бы продолжает и развивает мысль Потье, стремясь довести живописный, аллегорически-романтический оборот оригинала до предельной действенной конкретизации. Эпитет «возмущенный» должен по-своему предварить мотив осознанного массой социального протеста. «...И в смертный бой вести готов» — еще более подчеркивает это. В русской редакции гимна уже с самых первых тактов первой строфы начинает, как видим, звучать всемерно выделяемый и развиваемый лейтмотив всей песни — призыв к последнему, решительному, смертному бою.

Эта поэтическая вольность переводчика отвечала насущным требованиям русского рабочего движения. И вместе с тем не только не противоречила духу произведения, но как бы возвращала зачин песни к первоначальному авторскому замыслу.

Дежейтер сделал припевом (как это, судя по ранней версии текста, предполагалось и самим Потье) первую строфу стихотворения, начинавшуюся программными словами: «Это — наша последняя битва (бой)...». Коц, естественно, сохраняет припев, еще более усилив вновь введенными эпитетами тему лейтмотива: «...наш последний и решительный бой». В то же время он смело и уверенно (в согласии с конструкцией оригинала) возвращает эту тему тем в самое начало песни.

Не менее характерна переакцентировка окончания первой строфы.

Текст Коца:

Весь мир насилья мы разроем
До основанья, а затем —
Мы наш, мы новый мир построим:
Кто был ничем, тот станет всем!

В оригинале: «Сотрем (до основанья) все прошлое. Толпа рабов! Вставай, вставай! Мир скоро изменит свои основы; мы есть ничто, станем всем!»

Афористически точно переведена последняя строка, ставшая, как и другие афоризмы-лозунги гимна, крылатой.

В переводе опущена вторая строка оригинала — призыв, уже раз звучавший в начале строфы. Между тем все строение стихотворения Потье таково, что оно должно, по замыслу, служить как бы энциклопедией революционного действия, развернутой программой международного рабочего объединения. Каждая новая фраза словно вводит в оборот новую мысль, новый тезис. Опущенная в русском переводе строка едва ли не единственное исключение в этом плане. Так что купюра переводчика отвечает если не букве, то духу произведения Потье! А освободившаяся благодаря тому «площадь» второй строки используется им для образа, как бы заново «прописывающего», проявляющего слова Потье в соответствии с насущными задачами сегодняшней борьбы.

Более рельефную социально-политическую расшифровку («мир насилья») приобретает в русском тексте понятие «прошлое». Авторское предуведомление, носящее несколько общий, торжественно-риторический характер («Мир скоро изменит свои основы»), уступает место максимально конкретизированному боевому плану действий с точным обозначением, кто и как изменит («Мы наш, мы новый мир построим»).

Проведен сравнительный анализ всего одной строфы, но и в ней отчетливо сказывается целенаправленность и актуальность «вольного» перевода А. Коца. Это же стремление к максимально действенной социально-политической конкретизации поэтического образа характеризует «отступления» и переакцентировки в других строфах и в припеве гимна. Достаточно хотя бы сопоставить такие строки второй строфы:

Текст Потье:	Перевод А. Коца:
Чтобы вор вернул захваченное, Чтоб извлечь дух из заточенья.	Чтоб свергнуть гнет рукой умелой, Отвоевать свое добро...

Уже сам отбор глаголов, так же как и характер существительных («гнет», «добро»), говорит за себя.

То же в третьей строфе:

Кто только не насыщается нашей плотью, Но если вороны, ястребы Однажды утром исчезнут...	И если гром великий грянет Над сворой псов и палачей...

Переводчик, как видим, идет по пути дальнейшей реалистической конкретизации поэтической метафоры — применительно к условиям борьбы русских пролетариев: за «сворой псов и палачей» возникают орды прислужников царского самодержавия — городовых, жандармов, полицейских ищеек, фабричных мастеров, раболепствующих перед хозяином, деревенских старост... Подъем революционного движения в России встречает отзвук в образе «грома великого».

В последней строфе текста Потье говорится о великой партии трудящихся. В русском тексте слово «партия» заменено словом «армия» — «всемирная армия труда». И это опять-таки не случайная замена одного понятия другим, а глубоко продуманное редакционное изменение, вызванное изменением понимания слов «партия трудящихся» во времена создания «Интернационала» и в начале нового века.

Термин «партия трудящихся» имел в устах Потье гораздо более широкое и всеобъемлющее истолкование, чем «партийная организация». Оно было близко тому истолкованию, которое в определенных исторических условиях, после роспуска «Союза коммунистов», давалось слову «партия» Марксом. «Я постарался, — писал тогда Маркс в одном из писем Фрейлигграту, — рассеять недоразумение, будто под „партией" я понимаю „Союз", переставший существовать восемь лет тому назад, или редакцию газеты, прекратившую свое существование двенадцать лет назад. Под партией я понимал партию в великом историческом смысле»[26].

В этом смысле и звучали слова «партия трудящихся» в тексте Потье («Ouvriers, paysans, nous sommes le grand parti des travaillairs»). Этот смысл и передает с предельной точностью перевод А. Коца: «Лишь мы, работники всемирной, великой армии труда». И тем оправданней и своевременней была такая редакция текста, что эти строки как бы перекликались с одним из положений ленинского текста проекта программы Российской социал-демократической рабочей партии (январь — февраль 1902); в разделе о международном характере современного рабочего движения говорилось: «И русская социал-демократия смотрит на себя как на один из отрядов всемирной армии пролетариата...» (*6*, 205) *.

* В своих «Замечаниях на второй проект программы Плеханова» (март 1902) В. И. Ленин особо отмечал значение этой формулировки, дающей «совершенно достаточное и рельефное выражение мысли» (*6*, 215).

Пройдут годы, и в новых условиях Ленин еще не раз прибегнет к этому определению, используя теперь почти дословно афористический песенный образ «великой армии труда».

Обращаясь к поколению, которое «...и увидит коммунистическое общество, и само будет строить это общество», Ленин говорил на 3-м Всероссийском съезде РКСМ: «Мы должны всякий труд, как бы он ни был грязен и труден, построить так, чтобы каждый рабочий и крестьянин смотрел на себя так: я — часть великой армии свободного труда...» Речь о задачах союзов молодежи он заканчивал новым призывом объединить полмиллиона его членов «в одну армию труда» (*41*, 38).

Особенно большое и поныне не утратившее остроты и актуальности, глубоко принципиальное значение имела замена переводчиком в начале второй строфы, в перечислении тех, от кого народу нечего ждать избавленья, слов «цезарь» — на «царь» и «трибун» — на «герой».

Традиции французских буржуазных революций сблизили понятия революционного вождя и трибуна (трибун Дантон, трибун Робеспьер, трибун Бабеф и т. д.), что с полуслова было ясно французскому рабочему, но могло быть непонятно русскому. Перевод А. Коца был верен внутреннему смыслу сказанного у Потье (ибо речь в оригинале шла именно о недопустимости подмены массового революционного движения верой в силы и инициативу одного «вождя»), и в то же время термины, носившие в стихах Потье конкретно-исторический и локально-национальный характер, переводились в русском тексте на язык сегодняшних политических битв, соответственно новому, ленинскому этапу революционного движения, применительно к русской действительности.

Это уточнение отвечало духу воинствующего марксизма. Этим уточнением подчеркивалась вера партии в силу народных масс. И тем самым давался ответ на один из к о р е н н ы х вопросов революционной тактики.

Насколько это уточнение термина было актуальным, насущно необходимым, напоминают работы Ленина, относящиеся как раз к тому периоду. Летом 1902 года Ленин пишет полемическую статью «Почему социал-демократы должны объявить решительную и беспощадную войну социалистам-революционерам?». В ней разоблачается позиция социалистов-революционеров, которые «не понимают или не признают единственного действительно революционного принципа к л а с с о в о й борьбы. Они не понимают, что действитель-

но революционной и истинно социалистической может быть в современной России лишь партия, сливающая социализм с русским рабочим движением, которое все с большей силой и с все большей широтой порождается развивающимся русским капитализмом» (*6*, 373).

В августе 1902 года, одновременно с появлением русского текста «Интернационала», «Искра» печатает статью Ленина «Революционный авантюризм», где особый раздел вновь посвящен непониманию социалистами-революционерами рабочих масс, руководимых революционной партией нового типа, разоблачается эсеровский культ героя и т. д. «...„Каждый поединок героя будит во всех нас дух борьбы и отваги", — говорят нам. Но мы знаем из прошлого и видим в настоящем, что только новые формы массового движения или пробуждение к самостоятельной борьбе новых слоев массы действительно будит во всех дух борьбы и отваги», — писал Ленин в этой статье (*6*, 384).

По той же мишени безошибочно били и политически отточенные строки «Интернационала». И недаром Ленин, десятки раз на протяжении многих лет обращавшийся к образным призывам и речениям русского «Интернационала», говоря о «первом и основном уроке» первой русской революции, напоминал именно эту строфу гимна:

«Русская революция подтвердила то, о чем поется в международной рабочей песне:

Никто не даст нам избавленья,
Ни бог, ни царь и ни герой;
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой» (*19*, 419).

Эти слова, множество раз звучавшие в боях за социализм и неоднократно связывавшиеся в выступлениях Ленина с опытом русской революции, всем существом своим провозглашающие историческую созидательную роль революционных масс, и по сей день сплачивают миллионы трудящихся, ведут их вперед под знаменами марксизма-ленинизма.

Насколько глубоко и точно выражают эти слова подлинно революционную, марксистско-ленинскую сущность гимна, зовущего, по ленинскому слову, к «совместной борьбе миллионов», подтверждают неоднократные попытки отступников марксизма и псевдореволюционеров извратить их смысл — вплоть до устранения слова «герой» из текста гимна.

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ГИМНЪ.

(Интернационалъ).

Вставай, проклятьемъ заклейменный,
Весь міръ голодныхъ и рабовъ!
Кипитъ нашъ разумъ возмущенный
И въ смертный бой вести готовъ.

Весь міръ насилья мы разроемъ
До основанья,—а затѣмъ
Мы нашъ, мы новый міръ построимъ:
Кто былъ ничѣмъ, тотъ станетъ всѣмъ!

Это будетъ послѣдній
И рѣшительный бой!
Съ интернаціоналемъ
Воспрянетъ родъ людской!

«Интернационал»
в сборнике «Песни революции» (1905)

С пением «Интернационала» шел на казнь первый переводчик «Интернационала» на китайский язык — один из основателей Китайской коммунистической партии, верный друг советского народа Цюй Цю-бо, расстрелянный в 1935 году гоминдановцами. Широкое распространение получил в Китае перевод, сделанный в начале двадцатых годов в Москве на основе русского текста гимна поэтом-коммунистом Эми Сяо (Сяо Сань). Долгие годы этот перевод публиковался в Китае с непременным указанием: «Текст утвержден Отделом пропаганды ЦК КПК». И в соответствии с глубинным смыслом оригинала в нем звучало: «Никто не даст нам избавленья — ни боги, ни императоры, ни герои». Но вдруг в канун Первомая 1962 года в газете «Жэньмин жибао» появилась новая редакция перевода, якобы, как следовало из примечания редакции, «научно, тщательно сверенная с подлинником» и ставшая с тех пор обязательной для исполнения. И налицо — грубейшая фальсификация, сделанная во имя прославления «героя», «Спасителя народа» Мао Цзэдуна. Слово «герой» исчезает из текста. «Не надейтесь ни на богов, ни на императоров», — говорится ныне в «уточненном» переводе, ибо «никогда не бывало р а н ь ш е Спасителя мира». Р а н ь ш е — не бывало, а сейчас, мол, есть: обновленный текст непосредственно ассоциировался с усиленно внедрявшейся маоистской пропагандой песней «Алеет восток», утверждавшей: «Явился Китаю Мао Цзэдун. Он — Спаситель народа». Иероглиф «Спаситель народа» (в буквальном переводе — «Большая Спасительная Звезда») с известных пор служил прямым аналогом имени Мао Цзэдуна [27].

В этом извращении революционной сути гимна была, следует признать, своя логика. Подлинный текст «песни песней революции» и глумление над самыми основами марксизма-ленинизма, беззастенчивый мао-цзэдуновский культ личности действительно несовместимы.

Рядом с маоистской фальсификацией «Интернационала», навязываемой многомиллионному китайскому народу, совсем уже анекдотической выглядит попытка шведской христианской организации «Социал-демократические братья» по-своему отретушировать текст гимна. В 1970 году эти «братья» прокламировали со страниц стокгольмской газеты «Афтон бладет» конкурс на сочинение нового текста «Интернационала». Музыка, по их суждению, замене не подлежала, так как «любима народом», а вот текст, как говорилось ими, «не соответствует шведской действительности» и может быть

пригоден «только для Латинской Америки и некоторых других стран». Надо ли указывать, что, хотя «социал-демократические братья» и сулили, что «первая премия будет не маленькой», затея эта постыдно провалилась[28].

Попытки по масштабам разные, но тенденция — и в стремлении превратить «Интернационал» в бессовестную здравицу культу личности, и в желании низвести его до уровня постной реформистской воскресной проповеди — одна и та же. Но нет и не было сил, которые могли б ослабить боевой, революционный дух «исторической песни Потье», обретшей в начале нового века в русской редакции текста такое действенное, остросовременное звучание.

Появление русского перевода «Интернационала» тотчас же встретило живой и благодарный отклик социал-демократического авангарда эмиграции.

«Текст его был быстро усвоен всеми, и мы, социал-демократы, — рассказывает Бонч-Бруевич, — сразу стали отличаться даже своим пением на всех уличных демонстрациях и собраниях и от социал-революционеров, и от анархистов, и от всех других промежуточных политических групп эмиграции. Они продолжали во всех торжественных и боевых случаях петь свое старое „Отречемся от старого мира...", а наши ряды вдруг озарялись „Интернационалом"»[29].

Усвоению песни, несомненно, помогло то, что политическая актуальность перевода сочеталась с искусностью словесной инструментовки, распевностью. Текст органично сливался с движением мелодии, хорошо «ложился на голос». В этом благодарном свойстве русского текста счастливо сказалась, видимо, природная музыкальность переводчика. В годы пребывания в Париже А. Коц не только активно участвовал в студенческом хоре русских политических эмигрантов, но одно время даже был «регентом» этого хора. С участниками этого хора он перед возвращением на родину и проводил первые спевки только что им переведенного «Интернационала».

Для передового отряда социал-демократов, группировавшихся вокруг Ленина и вынужденных из-за преследования царского правительства жить за границей, «Интернационал» уже в период, непосредственно предшествовавший первой русской революции, становится одной из любимейших песен.

Об этом говорят и мемуары старых коммунистов, и зарубежные газеты тех лет.

В декабре 1904 года в Женеве состоялось совещание группы эмигрантов-большевиков, обсуждавших план создания нового органа партии — газеты «Вперед». «Собрание весело закончилось дружным пением революционных песен и „Интернационала", — вспоминает В. Д. Бонч-Бруевич. — Владимир Ильич в этот вечер, как всегда, участвовал в общем хоре и пел с особым воодушевлением».

Своеобразным пунктом сбора женевских большевиков была в те годы столовая, организованная семьей Лепешинских. «В „русскую столовую" мы приходили обычно в послеобеденные часы. Столовую посещали также поляки, чехи...— рассказывает болгарская коммунистка Е. Кырклинская. — Здесь мы устраивали спевки, разучивали „Интернационал" и различные, преимущественно русские песни...» [30]

24(11) января 1905 года швейцарская газета «Трибюн де Женев» опубликовала отчет о митинге, состоявшемся в Женеве сразу же по получении известий из России о событиях Кровавого воскресенья:

«...Митинг русских в зале Хандверк окончился, по-видимому, к 11 часам. После этого началось хождение из зала и обратно... Многолюдное шествие в основном проходило на Пленпале. Пение „Интернационала" не прекращалось до часа ночи» [31].

28(15) августа 1910 года. Копенгаген. Дворец концертов. Открытие Международного социалистического конгресса. В составе русской делегации — В. И. Ленин, Г. В. Плеханов, А. М. Коллонтай, А. В. Луначарский. Торжество открытия конгресса отмечено исполнением специально написанной на этот случай приветственной кантаты, в которой сплетаются воедино мелодии революционных песен народов мира, завершаемые «Интернационалом». «...Могучий порыв подымает с мест весь зал. Торжествующие возгласы и неистовые аплодисменты гремят с такой сокрушающей мощью, что, кажется, могли бы свалить старый мир... — читаем в газетной корреспонденции одного из членов конгресса. — Жюль Гед, весь охваченный радостным подъемом, взволнованно восклицает: „Если бы бедняга Потье был жив! Как бы он порадовался этому!.."»

Пять дней спустя. Там же. Идет к концу заключительное заседание конгресса. Скупые строки официального отчета Бюро конгресса доносят рассказ о его последних минутах:

«...Французы запевают „Интернационал", австрийцы — „Песню труда", шведы, датчане, норвежцы и англичане — свои песни борьбы, вслед за тем весь конгресс с огромным энтузиазмом поет „Интернационал"...» [32]

Отчет не расшифровывает, что именно пели вначале члены русской секции конгресса, когда каждая из делегаций выступала со своей национальной рабочей песней. Была ли это лавровская «Рабочая Марсельеза», или песня Радина «Смело, товарищи, в ногу», или «Варшавянка» Кржижановского, а быть может, в устах по крайней мере части русских делегатов, это был «Интернационал»? Но можно уверенно утверждать, что, когда в конце конгресса зазвучал «Интернационал», в общий многоязыкий хор влились и голоса, певшие этот гимн на русском языке. Неоспоримо и то, что если для кого-либо из делегатов «Интернационал» являлся не более чем одной из многих песен революции, то для других — большевиков — он был больше чем песней. Он был их партийным гимном.

Среди постановлений и резолюций дореволюционных съездов и конференций РСДРП нет специальных решений об утверждении «Интернационала» партийным гимном. Он стал таковым, так же как впоследствии произошло с признанием «Интернационала» государственным гимном молодой Советской Республики, логикой самих событий, волеизъявлением революционных масс.

Со всею очевидностью это выкристаллизовалось на гребне первой русской революции.

О пении «Интернационала» участниками III (Лондонского) съезда РСДРП (апрель 1905) упоминается в рассказах делегатов. В кратких протоколах III съезда это не отражено, но если вы откроете протоколы IV (Объединительного) съезда, проходившего год спустя в Стокгольме, то увидите, что там это отмечено уже официально, как бы особо подчеркнуто. Заключительные строки протокола последнего, 27-го заседания съезда, состоявшегося 8 мая (25 апреля) 1906 года, следующие за словами председателя, закрывающего съезд, гласят: «...Члены съезда встают с мест и поют „Интернационал"» [33].

«Интернационал» становится общепризнанным партийным гимном русской революционной социал-демократии, и с тех лет его мелодия звучит неизменным заключительным аккор-

дом общепартийных форумов. Особенно настойчиво отстаивали именно такое значение «Интернационала» ленинцы-большевики.

Осенью 1910 года, почти сразу же по окончании Копенгагенского конгресса, в Париже вышел первый номер новой ленинской «Рабочей газеты». Номер открывала статья Ленина. Как бы подчеркивая неразрывность связи «Интернационала» с насущными вопросами русского революционного движения, в ней вновь засверкали слова, прозвучавшие на заключительном заседании конгресса:

Никто не даст нам избавленья —
Ни бог, ни царь и ни герой...

Женева, Цюрих, Копенгаген, Лондон, Париж, Стокгольм... Можно продолжить перечень зарубежных городов, центров русской политической эмиграции, мест партийных съездов и конференций, где в устах ленинцев-большевиков уже в первые годы нового века «Интернационал» все настойчивей утверждался в своем программном значении.

В какой мере и в каких масштабах, однако, боевой партийный гимн находил распространение на русской земле? Как, с каких пор и какими путями им вслед за своим авангардом начали овладевать широкие массы русских рабочих? Как он стал насущной песней этих масс?

Ответ на эти вопросы имеет отнюдь не отвлеченный интерес, а непосредственно связан с общей проблемой целеустремленного использования Коммунистической партией революционной песни.

...Осенью 1905 года большевистская «Новая жизнь» опубликовала большую корреспонденцию из Харькова, в которой подробно описывались похороны жертв октябрьского восстания:

«...Впереди шла боевая дружина, за ней оркестр музыки, игравший всю дорогу похоронный гимн „Вы жертвою пали...". Все шествие окаймлялось двойною цепью рабочих... На кладбище после похоронного обряда были развернуты красные знамена, и вся толпа хором, под аккомпанемент оркестра, пела похоронный гимн...»[34]

В воспоминаниях старого большевика-подпольщика А. С. Шаповалова досказано то, что оставалось за столбцами газетного отчета. На этих похоронах, пишет он, «...впервые рабочие (Харькова. — *С. Д.*) во всей своей массе научились петь революционные гимны. Обнаружилось, что не толь-

ко рабочие, но даже интеллигенты, сочувствовавшие революции, за редким исключением не знали революционных гимнов. В числе других организаторов похорон мне пришлось бегать вдоль отдельных больших отрядов, на которые была разделена масса пришедших на похороны, и писать на спинах товарищей слова революционных гимнов, затем напевать мотив и после того, как передовая часть отряда усваивала и начинала уже петь революционную песню, бежать дальше. Таким образом толпа сначала пела „Вы жертвою пали в борьбе роковой", а затем и другие революционные гимны»[35].

Эта цитата приведена по последнему, вышедшему в 1957 году изданию книги воспоминаний А. Шаповалова. Во всех предыдущих, напечатанных еще при жизни автора изданиях его записок заключительную фразу завершала, однако, не точка (как в этом, посмертном издании), а запятая, после чего следовало:

«...кроме, конечно, „Интернационала", который еще не был известен в то время в широком кругу революционеров».

Таково свидетельство очевидца. И напрасно редакторы посмертного издания записок участника событий сочли нужным корректировать его рассказ. Им показалось, вероятно, нетактичным упоминание о том, что в канун событий первой русской революции партийный гимн еще не стал массовой рабочей песней. Между тем правда истории всегда богаче и красноречивее любого литераторского «исправления» событий прошлого. И только обратясь к реальным фактам, лишь ощутив живой процесс освоения рабочей массой новой песни, мы сможем должным образом понять и оценить решающую организаторскую роль большевистской партии в том, что песня эта овладела массами, стала подлинно народной, оказалась песней-гимном октябрьского штурма.

Спустя полвека после того, как ему впервые посчастливилось услышать эту песню, А. Я. Коц, даря другу экземпляр только что вышедшей книги «Эжен Потье. Интернационал», писал на титульном листе этого юбилейного издания:

ПЕСНЯ-ГИМН

Коммуна в Париже тебя родила —
И грозная сила в тебе залегла,
Но долго тебя распознать не могли,
Пока не дошла ты до нашей земли.
В одежде из грубых подпольных листков,
Едва уцелевших от пуль и штыков,
Неслась ты по нашим полям, городам,

Как зверь озираясь по всем сторонам.
Но вскоре, вздымая волну за волной,
Твой клич прогремел над великой страной —
И ныне, с Кремля прорываясь в эфир,
Ты гимном победным звучишь на весь мир...[36]

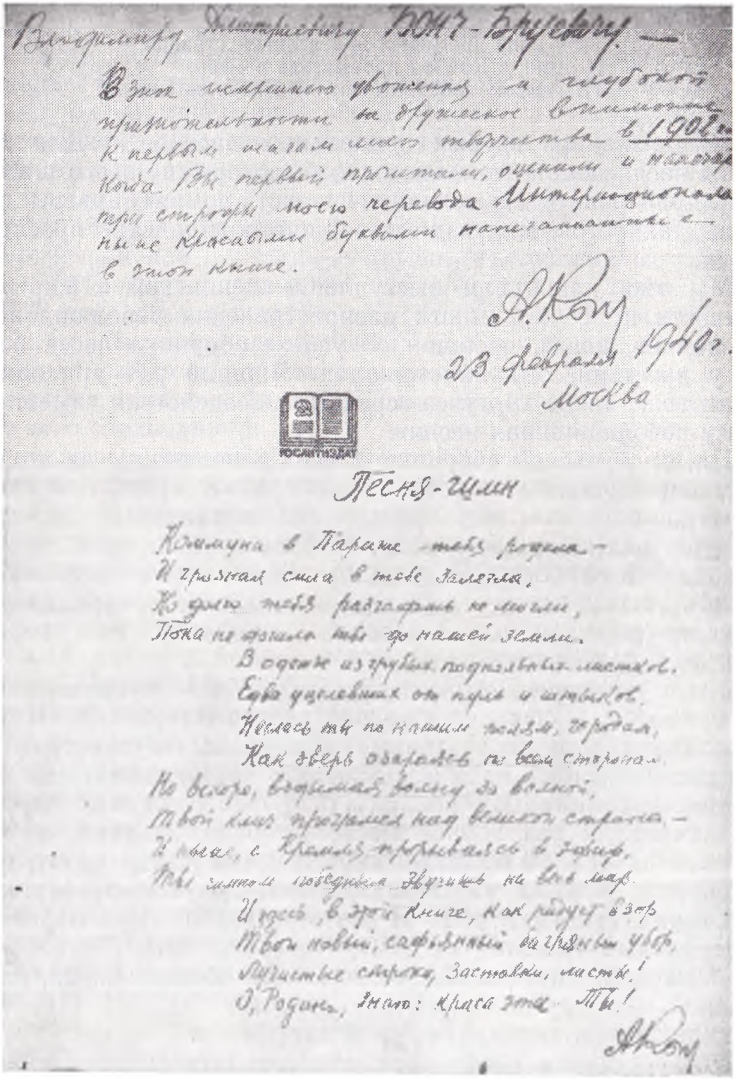
«В одежде из грубых подпольных листков...» Для того чтобы песня дошла до масс, надо было прежде всего широко популяризировать ее мелодию и текст, ломая барьеры цензурных запретов, минуя жесточайшие полицейские преследования.

Мы уже приводили выступление ленинской «Искры» о важности и необходимости распространения революционных песенников, когда, сообщая об успехе сборника песен борьбы у крестьян, она напоминала: «Лишний раз приходится убедиться, какое могучее средство воздействия имеет на массу революционная песня».

Ни в искровском сборнике «Песни революции», ни в одновременно изданном в Женеве сборнике «Песни борьбы» «Интернационала» нет. Когда они печатались, перевода А. Коца еще не существовало, но едва лишь осенью того же 1902 года в зарубежном журнале «Жизнь» появился первый русский текст гимна — его сразу начали популяризировать русские социал-демократические организации, и в первую очередь большевики.

Мы с уважением рассматриваем эти нелегальные листовки, брошюры, маленькие узенькие листки с текстами «Интернационала», или отпечатанные в подпольных типографиях, или размноженные на мимеографах и гектографах, или просто переписанные под копирку от руки. В редких случаях обозначено на них точное место и время издания, но как примета партийной принадлежности почти всегда стоит, если в сборник включен «Интернационал», лозунг: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» И соответственно — имя издателя: Центральный Комитет РСДРП, Петербургский, Московский, Воронежский, Самарский, Закавказский объединенный, Костромской или другой какой-либо комитет РСДРП, ЦК Латвийской социал-демократической партии...

Эти песенники носят разные названия: «Песни борьбы», «Песни революции», «На Первое мая», «Песни пролетариев». Их тиражи — от нескольких десятков до 10—15 тысяч экземпляров. Иные из них дошли до нас в одном-двух экземплярах. От других почти не осталось следа, и об их существовании мы узнаем лишь по отчетам местных партийных орга-



Владимиру Дмитриевичу Бонч-Бруевичу —

В знак искреннего уважения и глубокой признательности за дружеское внимание к первым шагам моего творчества с 1902 г. Когда Вы первый прочитали, оценили и помогли мне спервоначала перевода Интернационала на наш Кавказский буквами написанный с — в этой книге.

А. Коц
23 февраля 1940 г.
Москва

ГОСЛИТИЗДАТ

Песня-гимн

Коммуна в Париже тебя родила —
И грозная сила в тебе заблистала,
Ко дню твоя радостно не могли,
Пока не пришла ты до нашей земли.

В одеже из грубых подпольных мастер'ов,
Ещё не успевших от пуль и штыков,
Нелегко ты по нашим тюрьмам, тюрьмам,
Как зверь озираясь по всем сторонам.

Но вскоре, вздымая волну за волной,
Твой клич прогремел над всею страной, —
И ныне, с Кремля, прозвучавшись в эфир,
Ты гимном победным несешься на весь мир.

И здесь, в этой книге, как радует взор
Твой новый, сафьяновый, гордый убор,
Пурпурные строки, заставки, листы!
О, Родина, знаю: краса эта — ты!

А. Коц

А. Я. Коц. Песня-гимн. Автограф (1940).
Личная библиотека В. Д. Бонч-Бруевича

низаций или по сохранившимся в архивах царской охранки описям «вещественных доказательств», захваченных при аресте тех, кто распространял или хранил те сборники[37].

Особенный размах пропаганда песни, которая велась партийными организациями, приобрела в 1905—1906 годах. В короткие «дни свобод», в условиях призрачной бесцензурности выходят из печати и открыто распространяются многочисленные сборники «песен свободы». Однако если в изданиях большевистских, социал-демократических организаций «Интернационал» уже в ту пору занимает центральное место, то в песенниках, издаваемых другими партиями или издателями-торгашами, использовавшими широкий спрос на песни борьбы, «Интернационала», как правило, нет.

«Бесцензурные» сборники революционных песен вскоре же становятся предметом охоты полиции. «...По словам газет, в Москве начались обыски в некоторых музыкальных магазинах, причем отбираются музыкальные произведения, имеющие отношение к освободительному движению», — сообщает осенью 1906 года «Русская музыкальная газета»[38].

Издания революционных песен вызывают яростный вой реакционной печати. «Нынешней осенью (то есть в «дни свобод» 1905 года. — *С. Д.*) выпущен в свет траурный марш «Вы жертвою пали в борьбе роковой», посвященный, как известно, жертвам освободительного движения, — доносит черносотенное «Вече». — Администрации следовало бы принять меры к недопущению второго издания этого марша, ибо он имеет безусловно вредное воспитательное значение, особенно для учащейся молодежи... Очень и очень жаль, что не пали вы все до одного, вместе со своими композиторами, „освободители" родины, по недоразумению гуляющие на свободе!..»[39]

Одно за другим возбуждаются судебные преследования против издателей революционных песен. Перед нами — одно из подобных дел — «О наложении ареста на нотную тетрадь „Интернационал"» (изд. Детлаф и К°).

«Рассмотрев текст названного гимна, отпечатанного на особом листе, вложенном в нотную тетрадь, Московский комитет по делам печати нашел, что в словах этого гимна заключается возбуждение к учинению бунтовщического деяния и к ниспровержению существующего в государстве общественного строя, а также призыв к классовой борьбе между отдельными сословиями населения».

№ 280 архива №

1908.

ДѢЛО

II Отдѣленія

Канцеляріи Главнаго Управленія

по дѣламъ печати.

О наложеніи ареста на нотную тетрадь „Интернационалъ."

НАЧАЛОСЬ 16 іюня 1908 ГОДА.

РѢШЕНО 13 ноября 1909 ГОДА.

6л.

Из архивных дел
Главного управления по делам печати.
ЦГИА СССР

С такой мотивировкой был наложен арест на это издание. Московская судебная палата, отменив арест, наложенный на ноты, постановила вместе с тем уничтожить изданный «на особом листе» текст «Интернационала», приложенный к нотной тетради [40].

В архивных фондах царской цензуры сохранились и материалы о запрещении распространения в России финского текста «Интернационала», изданного в Гельсингфорсе (очевидно, в годы первой русской революции). «В этом марше излагается, что финансовые тузы ничего не делают, а лишь воруют чужую работу, что земля должна принадлежать трудовому крестьянству, а не каким-нибудь мошенникам», — говорилось в заключении цензора. Резолюция стандартна: «Запретить» [41].

В «Алфавитном указателе к книгам и брошюрам, а также нумерам повременных изданий, арест на которые утвержден судебными установлениями от 1 января 1913 года», выпущенном в 1913 году Министерством внутренних дел, среди изданий, подвергнутых «аресту» (а в отношении ниженазванных — и подлежавших уничтожению всех захваченных экземпляров), мы встречаем и отдельные издания «Интернационала»:

«...Интернационал. Международный гимн. Нотная тетрадь с текстом. Изд. Детлаф и К°, 2-я тысяча. Нотопечатня Гаврилова. Ц. 30 к.»

«Карточки с портретами и текстом. Изд. К. Пагава. Тифлис. Тип. „Идеал" Кикнадзе (на русском и грузинском языках)... Международный гимн („Интернационал")».

Упоминаются и песенники с русским текстом «Интернационала»:

«...Песни революции. Сборник революционных песен и стихотворений. Изд. „Красное знамя". Спб. 1905. Тип. „Труд и польза"».

«Песни революции. Изд. книгоиздат. „Народное дело". Киев. Плющиха. Тип. М. А. Сидоренко. Ц. 25 к.»

«Песни революции. (Тип. не обозначена)...»

И публикации «Интернационала» на латышском языке в сборниках латышских социал-демократических организаций: «Strādnieku dziesmas» («Рабочие песни», 1905), «Revolucijas dziesmas» («Революционные песни»).

Особо следует отметить в этом перечне брошюру:

«...Д-н. Песни пролетария. Книгоиздат. „Наш голос". Серия „На разные темы". № 4. Спб. Тип. Лурье и К°» [42].

Под псевдонимом Д-н (Данин) скрывался А. Коц, пытавшийся в 1906 году издать без предварительной цензуры отдельным сборником «Интернационал» и другие свои песни.

«В небольшой брошюре одиннадцать стихотворений революционного содержания. Призыв к изменническим и бунтовщическим деяниям вполне определенно звучит в стихотворениях „Клятва", „Песнь пролетариев", „Интернационал", „Расправа", „Я слышу звук его речей", „Гимн свободе". Брошюра подлежит аресту и судебному преследованию по 1 ст. 129», — гласило цензорское определение, утвержденное 21 декабря 1906 года петербургской судебной палатой[43]. Книга была «на корню» арестована, и почти весь тираж истреблен*.

Среди «арестованных» периодических изданий были и «Известия Московского Совета рабочих депутатов», в третьем номере которых, вышедшем 9 декабря 1905 года, в канун декабрьского восстания, специальный разворот был посвящен «Песням борьбы» — с «Интернационалом» в центре.

Неоднократно запрещалась в 1905 году и выходившая в Минске легальная газета «Северо-Западный край», которой в этот период фактически руководили большевики. В октябрьские «дни свобод» газета (вскоре закрытая навсегда), наряду с перепечаткой Программы РСДРП, статей Ленина и Горького, ввела по примеру других большевистских изданий специальный отдел «Из песен борцов». Примечательным вступлением к этому отделу явилась публикация под скромными тремя звездочками вместо названия и без всяких комментариев текста «Интернационала»[44]. Текст был, естественно, напечатан в несколько смягченной редакции (так, на-

* В фондах редких книг книгохранилищ сохранилось всего несколько экземпляров «Песен пролетариев». Какая-то — вероятно, незначительная — часть тиража успела все же вырваться из типографских стен. А. З. Дун в фондах ЦГАЛИ обнаружил письмо А. Коца Н. П. Томашпольской, направленное из Петербурга 10 декабря 1907 года: «...я прочел первую рецензию на мою книжку,— и в рецензии этой все лучшие, по-моему, стихи были подвергнуты очень суровой критике, понравились другие, по-моему, незначительные». Если учесть, что лучшим в сборнике автор считал «Интернационал», «Пролетарскую Марсельезу» и «Я слышу звук его речей» (Л. Н. Толстому), то недовольство буржуазной критики не может удивить. К сожалению, найти упомянутую в письме рецензию пока что не удалось.

чало второй строфы читалось: «Никто не даст нам обновленья, ни бог и ни герой!»), но и в таком виде первое появление «Интернационала» на страницах легальной провинциальной газеты стало смелым вызовом, активной пропагандой гимна среди читателей.

Так же было и в тех легальных газетах, где в силу сложившихся обстоятельств в годы первой революции фактическое руководство на какое-то время переходило в руки большевистских публицистов.

Пример смелой публикации революционной песни показали в ноябре 1905 года бакинские большевики, едва получили возможность по-своему распорядиться страницами либерально-буржуазной газеты «Баку». Так же как их петербургские, московские, минские товарищи, они начали широкую популяризацию песен борьбы.

Одновременно с перепечаткой полного текста Программы РСДРП, принятой на II съезде партии, они под рубрикой «Из новой пьесы М. Горького „Дети солнца“» печатают стихи Лизы из этой пьесы. Стихи, как известно, заканчиваются тревожным раздумьем о «слепых кротах» — жителях «темных нор», угнетенных «тяжелыми нуждами»: «...Скажите, какими словами могу я увлечь их за мною?»

Какими?.. И большевистские публицисты тут же дают ответ. Сразу же за этими строками, отделив их лишь крохотной звездочкой, они без всяких комментариев или специального заголовка печатают текст революционного гимна: «Смело, товарищи, в ногу, духом окрепнем в борьбе...»

Столь же красноречиво звучит в непосредственном соседстве с обширными выдержками из ленинской «Новой жизни» и текст «Интернационала». При этом, если первая строка второй строфы была напечатана в «Баку» в той же редакции, что и в «Северо-Западном крае» («...обновленья»), то вторая строка, бросая прямой вызов властям, гласила, как и в оригинале: «Ни бог, ни царь и ни герой» [45].

Проскрипционный «Алфавитный указатель» включал только малую долю печатных и гектографированных песенников, листовок и нелегальных изданий, в которых, наряду с другими песнями борьбы, почетное место занимал «Международный рабочий гимн» («Интернационал»). Неполно в нем представлены и нотные издания «Интернационала», выпуск которых отвечал насущной потребности пропагандистов.

Надо ли подробно объяснять, какое значение для пропаганды песни имела широкая популяризация ее музыки, организация нотной записи и распространение нотного материала, без чего было трудно рассчитывать на массовое освоение песни.

Работникам большевистской печати первым удалось добиться издания русского текста «Интернационала» с нотами. О трудностях, с которыми пришлось столкнуться при издании нот, свидетельствует характерный документ, сохранившийся в Центральном партийном архиве, в фонде большевистского «Издательства партийной социал-демократической литературы В. Бонч-Бруевича и Н. Ленина» (как оно официально именовалось). В своем письме, направленном осенью 1904 года в Женеву, один из местных партийных работников делился огорчениями:

«...Нот „Интернационала" я не нашел, да их, кажется, у нас и не имеется; поэтому прошу Вас сообщить, набирать ли „Интернационал" или нет...» [46]

Печатных нот найти не удалось, и первые большевистские издания «Интернационала» (с нотной строкой для пения) были сделаны с напева тех, для кого «музыкальными университетами» служили маевки в далекой сибирской ссылке, этап, тюрьма, подполье, эмиграция.

Начало русской нотографии «Интернационала» следует датировать годами первой революции.

К этим же годам относится и первая попытка организовать специальное большевистское музыкальное издательство, первейшей задачей которого должен был стать выпуск образцового издания нот «Интернационала» и других революционных песен.

«Проходят времена идейного руководства путем „шептанья" на языках и свидания с агентами! Надо руководить политической литературой», — писал В. И. Ленин в октябре 1905 года в письме в ЦК РСДРП (*47*, 76). Вслед за первым легальным партийным издательством «Вперед», принадлежавшим Одесскому комитету РСДРП, под тем же названием организуется легальное большевистское издательство в Петербурге.

Одновременно в газетах появляется сообщение:

«В Москве основывается новое музыкальное издательство „Вперед". Главной целью этого издательства будет пропаганда произведений современных композиторов...» [47]

Спустя несколько лет журнал «Музыка» опубликовал

письмо Н. А. Римского-Корсакова В. В. Держановскому*, свидетельствовавшее о сочувственном отношении как его, так и А. К. Глазунова и А. К. Лядова к предложению сотрудничать в издательстве «Вперед». Письмо датировано 30 апреля 1906 года. Публикация письма сопровождалась примечанием Держановского, одного из непосредственных организаторов этого издательства:

«В 1905—1906 гг., в период острого общественного движения, на нотный рынок в громадном количестве были выброшены революционные песни, которые, несмотря на совершенную безграмотность изложения, усиленно расхватывались публикой. Тогда одна политическая организация задумала основать специальное издательство, которое должно было выпустить революционные песни в разработке и гармонизации виднейших русских композиторов. В этом же издательстве предполагалось печатать оригинальные сочинения талантливых молодых композиторов, не нашедших еще себе издателя. По многим причинам предприятию этому не суждено было осуществиться»[48].

Первейшей из этих «многих причин» были цензурные преграды, усиливавшиеся в 1906 году изо дня в день. Мысль об издании добротного нотного песенника не оставляла, однако, большевистских пропагандистов. Это ведь тоже был один из разделов «политической литературы», о целенаправленном издании которой напоминал товарищам по партии Ленин.

В том же 1906 году в Петербурге выходит нелегальный «Первый сборник революционных песен». Издательская фирма обозначена на его обложке весьма туманно: «Издание „Вещего Баяна". Петербург, 1906».

Сборник открывался нотами «Интернационала». В подавляющем большинстве революционных песенников, издававшихся до этого ЦК РСДРП, Московской, Петербургской и другими большевистскими организациями, — «Песни революции», «Песни борьбы», «Песни пролетариев» и т. д. — печатались одни тексты. Публикация нот гимна в «Первом сбор-

* В. В. Держановский (1881—1942) в годы первой русской революции был активным сотрудником московской большевистской печати. В 1910—1916 годах издавал и редактировал журнал «Музыка». В 1923—1929 годах — один из редакторов журнала «К новым берегам» и «Современная музыка».

нике революционных песен» представляет в связи с этим особый интерес.

В подзаголовке сборника указывалось: «10 песен, гармонизованных А. Д. Ч.»

А. Д. Ч. — «перевернутые» инициалы большевика-музыканта Д. А. Черномордикова (1869—1947), выпускавшего это издание по заданию петербургской большевистской организации и в самом тесном контакте с нею. Готовя этот сборник в так называемые «дни свобод», Д. Черномордиков воспользовался помощью амнистированных революционеров, возвращавшихся из ссылки, и записывал мотивы песен с их напева. Исполнение песни кем-либо из участников импровизированного «вечера воспоминаний» тотчас же корректировалось всеми слушателями. Так были записаны для сборника «Рабочая Марсельеза», «Смело, товарищи, в ногу» (напечатано под заголовком «Боевой марш»), «Народовольческий гимн» («Смело, друзья, не теряйте»), «Похоронный марш», «Варшавянка», «Красное знамя» и «Интернационал», для которого Черномордиков также использовал имевшиеся у него печатные материалы — зарубежное издание музыки «Интернационала».

Такой процесс подготовки сборника объяснялся, по рассказу Черномордикова, тем, что издания, спешно выброшенные в «дни свобод» на рынок, оказались почти сплошь макулатурой: «...тексты путаные, с большими пропусками; брошюрки с нотным материалом представляли собой такую безобразную галиматью, что даже опытному музыканту было трудно в них разобраться — приходилось больше пользоваться догадками. Авторы этой нотной стряпни, по-видимому, намеревались дать образцы революционных песен „в легком" фортепианном изложении. В печатном же виде получалось так, что ритмическое деление нижней строки ни в какой степени не соответствовало верхней. Во многих тактах не хватало нужных нотных знаков (пауз, точек и т. д.). Первая четверть такта в левой руке стояла не как обычно, против той же четверти правой — по диагонали (так же, как и отдельные четверти каждого такта), а как попало... Между тем потребность в этих песнях была так велика, что все мгновенно раскупалось...»

Немалые трудности представила техническая сторона издания. Владельцы петербургских нотопечатен уклонились от печатания сборника. Остался единственный путь — подпольное издание.

Нотные рукописи, рассказывает Д. Черномордиков, он передал хорошим копиистам, переписавшим все номера без текстов и заголовков. В таком виде материал поступил в цинкографию, работавшую преимущественно для нелегальных изданий. Там набрали тексты к нотам, и изготовили клише для всех десяти номеров: «Эти клише мне удалось „бесшумно" доставить в большевистскую типографию РСДРП, где сборник был полностью отпечатан при активном содействии покойного тов. А. А. Белякова, старого большевика...» [49]

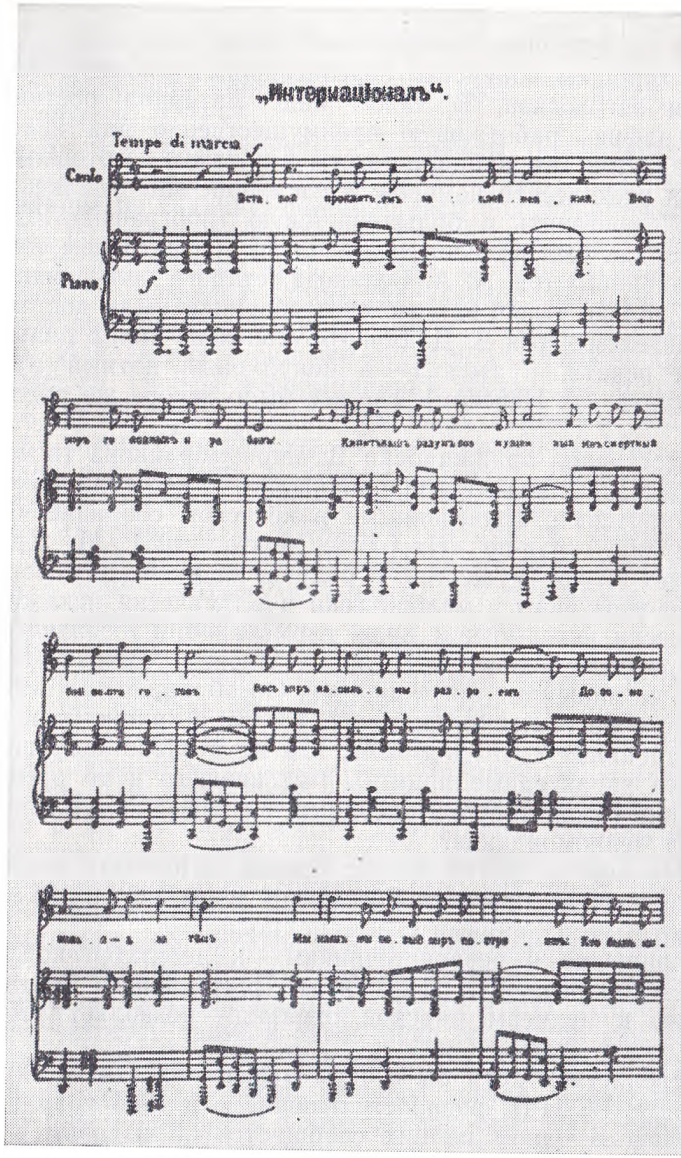
Несколько тысяч экземпляров сборника были доставлены составителем через В. Д. Бонч-Бруевича на склад большевистской печати, а тысяча — в популярный нотный магазин Скирмунта (на Невском), где все было вскоре же распродано...

Сопоставляя аранжировки Д. Черномордикова (в частности, гармонизацию «Интернационала») с безымянными нотными записями, приведенными в киевском сборнике «Песни революции» (изд-во «Народное дело», 1905), М. Друскин отмечает их преимущество. В отличие от киевского сборника, где «напевы даны в мелодически и ритмически искаженном, технически неграмотном виде, гармонизации любительские», он справедливо выделяет записи Черномордикова, правда, также не лишенные погрешностей. Он обращает, в частности, внимание на такты 8, 13, 15, 23, 28—32 в аранжировке «Интернационала» [50]. Быть может, это не столько погрешности, сколько характерные приметы бытовавшего в то время исполнения гимна рабочими-певцами, с голоса которых и делал записи Черномордиков?

Возникает и другой вопрос: можно ли считать указанные сборники первыми и для России той поры единственными нотными изданиями «Интернационала»?

Обращение к первоисточникам — к дооктябрьской большевистской печати, к документам Центрального партийного архива, к архивам царской охранки — позволяет уточнить ответ.

Перелистаем хотя бы отчеты о деятельности Самарского комитета РСДРП, распространявшиеся в 1905 году в виде листовок. В одном из них сообщается об издании в июле 1905 года гектографированного сборника революционных песен, открывавшегося «Интернационалом», — «Песни борьбы» (753 экз.) [51]. В другом — в разделе «Агитационно-пропагандистская деятельность» — сообщение о выпуске гектографированных песен с нотами (по 100 экз. каждое), в



«Интернационал»
в «Первом сборнике революционных песен».
Издание «Вещего Баяна» [Д. А. Черномордикова].
Петербург. 1906

числе которых, наравне с песнями «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянка», «Марсельеза», «Вы жертвою пали...», «Красное знамя», называется «Интернационал».

О нелегальном печатании и распространении музыки «Интернационала» свидетельствует и обвинительный акт по делу участников Виленской военно-революционной организации РСДРП.

В описи «литературы преступного содержания», обнаруженной в августе 1906 года при обысках участников этой организации, наряду с другими большевистскими листовками и прокламациями, нелегальными газетами «Казарма», «Солдатская жизнь», названы также:

«...6) 10 экземпляров гектографированного стихотворения, озаглавленного „Интернационал" и изданного от имени „Военно-революционной организации". ...На трех экземплярах этого стихотворения имеются оттиски мастичной печати с надписью «Военно-революционная организация при Вил[енском] комитете РСДРП».

...27) 27 бланков открытых писем с отпечатанными на обратной стороне нотами и текстом песен революционного содержания „Варшавянка" и „Интернационал"...» [52]

В полицейских коллекциях «вещественных доказательств», остатки которых хранятся в архивах, образчиков этих открытых писем с текстом и нотами «Интернационала» не сохранилось. В интереснейшей витрине революционных песен, вошедшей в экспозицию ленинградского Музея Великой Октябрьской социалистической революции, имеется лишь один уцелевший образец дооктябрьской открытки с нотами «Интернационала». Она была издана в конце 1905 — начале 1906 года петербургским издательством «Мысль».

Судя по редакции текста, которая дана в открытке («Никто не даст нам обновленья, ни бог, властитель иль герой...»), издание носило легальный характер, с учетом последующей цензуры. Такая же открытка хранится и в уникальном, самом крупном в мире по количеству открытых писем (свыше полумиллиона!) собрании, созданном трудами ленинградского коллекционера Н. С. Тагрина.

Других изданий пока не обнаружено. И тем не менее сам факт неоднократного упоминания о таких изданиях — и в отчетах местных большевистских организаций, и в жандармских описях «литературы преступного содержания», обнаруженной при обысках, — свидетельствует, как использовалась уже в те годы эта форма пропаганды революционной песни

в массах. Что же касается самих «вещественных доказательств», то, возможно, еще не одна открытка с нотами «Интернационала» таится в какой-либо архивной папке, до сих пор не тронутой исследователями, или в чьем-либо частном собрании, в ворохе полузабытых отцовских бумаг. И так же, как это было с сотнями и тысячами внезапных архивных находок, кто знает, когда и где вынырнут на свет эти открытые письма — печатные, гектографированные — с нотами и текстом «Интернационала», письма, десятки лет назад дошедшие по адресу!

Так заканчивалась эта глава в первом издании книги. Жизнь дописала продолжение.

При разборе фондов библиотеки Института марксизма-ленинизма Е. В. Гиппиусу удалось обнаружить два неизвестных ранее гектографированных нотных песенника, нелегально изданных в России в 1905 году[53]. И вот они передо мной. На обложке одного написано: «Российская социал-демократическая партия. Пролетарии всех стран, соединяйтесь! Песни. 1905 г.» На обложке второго — с ятем, но без твердых знаков и с «і» вместо «и»: «Сборнік революціонных песен. Москва» и рисунок, изображающий буревестника в полете.

В первом сборнике текст «Интернационала» дан полностью, во втором — две первые строфы. Характерны отступления от канонического текста, свидетельствующие, что в обоих случаях текст гимна взят не из какого-то печатного издания, а записан с голоса. Вместо «кипит *наш* разум возмущенный...» — в первом сборнике *«мой* разум», во втором — *«твой...»*. Среди других разночтений: «...добьемся мы освобожденья своею собственной борьбой», «мы все работники *великой...»*, *«восстанет* род людской...» — в первом сборнике; «чтоб свергнуть *иго самовластья»*, «ни *царь,* ни бог и ни герой» (царь, как «враг № 1», — на первом месте) — во втором. В обоих одинаково изменена последняя строка последней строфы: «...сиять *красой* своих лучей».

Отличается в каждом из сборников от ныне общепринятых (и французского, и русского напевов) и мелодический рисунок, также сохраняющий тепло напева тех безвестных рабочих певцов, с чьих голосов были сделаны записи нотных строк. По всей видимости, эти новонайденные гектографированные сборники вправе считаться самыми ранними из име-

ющихся в распоряжении исследователей русских нотных изданий «Интернационала».

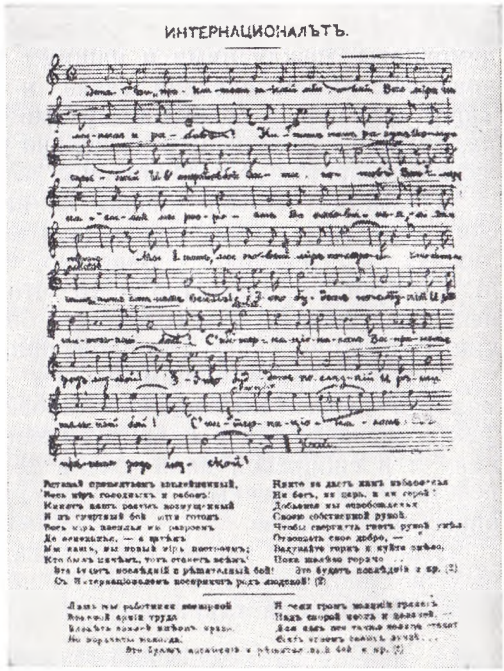
Письмо известного болгарского музыковеда Н. Кауфмана, дружески откликнувшегося из Софии на выход книги «Музыка — революции», в свою очередь, сигнализировало о координатах, быть может, самого первого из печатных нотных изданий русского текста «Интернационала», появившегося еще до выхода и киевского сборника «Песни революции», и петербургского «Первого сборника революционных песен», и детлафовской «нотной тетради» с текстом и музыкой «Международного гимна». Один из экземпляров этого редчайшего зарубежного издания, до сих пор не попадавшего в поле зрения исследователей, хранится, как удалось установить, и у нас в Государственной библиотеке имени В. И. Ленина.

Это — социалистический «Червенъ народенъ календарь за 1905», изданный в конце 1904 или начале 1905 года в Болгарии. Он открывается страничкой с нотами и текстом «Интернационала». По-болгарски напечатан только заголовок: «Интернационалътъ». Сам же текст гимна дан по-русски полностью в переводе Коца (запись мелодии — одноголосная, до мажор). Любопытно, что болгарские рабочие пели «Интернационал» по-русски вплоть до 1919 года, пока не появился первый болгарский перевод, сделанный с французского оригинала (все пять строф) Любеном Дюгмеджиевым. Но и после того еще долгое время гимн в Болгарии исполняли и по-болгарски (обычно только две строфы), и по-русски [54].

Поиски продолжаются, и можно с тою же уверенностью, что и раньше, предположить, что этими находками пополнение нотографии «Интернационала» не исчерпано и достоянием исследователя рано или поздно станут и другие, до сих пор никем из нас не виданные, но упоминаемые в документах первые нотные издания «Интернационала», которые уже в начале века служили добрую службу русской революционной пропаганде.

«Песня была нашим верным товарищем в революционной борьбе. Песня сближала и роднила нас с рабочими, с народом. Песня точно ломала лед, и горячая волна взаимной симпатии, доверия и дружбы охватывала нас», — рассказывает один из старейших большевистских пропагандистов — Мария Моисеевна Эссен (1872—1956), вспоминая, как, приходя в подпольный кружок, она, бывало, хочет начать занятия, «...а рабочие наточили карандаши и просят продикто-

вать им „Марсельезу" или „Интернационал": „Понадобятся!" ...И действительно „понадобились". В рабочих кружках оказалось немало людей с хорошими голосами, и я слышала потом на маевке, в лесу, их пение. Чудесно звучали голоса! Они пели „Смело, товарищи, в ногу", „Варшавянку", „Марсельезу", „Красное знамя", „Интернационал"...»

Аресты обрывают занятия кружков, но и в тюрьме, и в ссылке «...революционная песня шагала вместе с нами. Мы пели в вагонах, на этапах, при переходе из вокзала в тюрьму. Конвойные офицеры приходили в ярость, но никакими угрозами не могли заставить нас молчать. Эти песни действовали на сопровождавший нас конвой. У солдат то и дело находили переписанные ими революционные песни — „Красное знамя", „Варшавянка", „Марсельеза", „Интернационал" и другие...» [55]

ИНТЕРНАЦІОНАЛЪТЪ.

Первое печатное издание нот «Интернационала» с русским текстом. «Червенъ народенъ календарь». София

Так и в непосредственном общении пропагандистов с рабочими, и через все виды печатной агитации, будь то листовки, песенники или открытки, все более входили в жизнь масс песни революции. И с ними «песнь песней» — «Интернационал».

«К возвращению политических ссыльных» — так была названа заметка, напечатанная 15 ноября 1905 года в большевистской «Новой жизни» вслед за статьями В. И. Ленина «Неудавшаяся провокация» и «О реорганизации партии». Со слов товарищей, возвратившихся из сибирской ссылки, в ней рассказывалось: едва до них долетели первые вести о «свободах», возвещенных царским манифестом 17 октября, они решили, «не входя ни в какие переговоры с местными властями, тотчас же всем собраться в далекий путь и ехать в Россию».

В дороге они встретились с партией голландских рабочих, занимавшихся транспортированием товаров к устью Енисея

и возвращавшихся на родину: «...Когда из разговоров выяснилось, что эти случайные спутники — голландские социал-демократы, между ними и нашими товарищами сразу установилась тесная идейная связь, и платформа на станции Тайга огласилась бодрыми звуками импровизированного хора, дружно исполнившего несколько раз международную песню пролетариата „Интернационал“».

В заметке «Новой жизни» не названы имена политических ссыльных, возвращавшихся из сибирской ссылки в Москву и Петербург. Известно, что в числе их был М. С. Урицкий. Известно и то, что как раз в тот период непосредственным руководителем большевистской организации на станции Тайга, где произошла знаменательная встреча, закончившаяся общим пением «Интернационала», был молодой Сергей Костриков — Киров. Имена не названы, но факт очевиден: как и в других краях страны, «Интернационал» и в сибирской дали уже в те дни начал становиться действенным песенным символом идейной связи революционных пролетариев.

«Настало уже время, когда едва ли не во всех странах рабочие поют свою пролетарскую песню, из которой действительно слова не выкинешь:

Никто не даст нам избавленья,
Ни бог, ни царь и ни герой...» —

говорилось в передовой статье первого номера журнала «Рабочий голос», вышедшего в Петербурге 26 ноября 1905 года *.

«...Из года в год и чем дальше, тем грознее растет армия рабочих, все с большей смелостью и гордостью взвивается на площадях красное знамя в первомайский праздник, все громче и громче раздаются звуки международного гимна рабочих — „Интернационала“...»[56] — писал в мае 1906 года в петербургской «Волне» молодой большевик Н. В. Крыленко. И в этих словах отражались новые факты реальной действительности.

Большевистские газеты 1906—1907 годов приводят примеры звучания «Интернационала» на рабочих демонстрациях не только в Москве и Петербурге, но и в Прибалтике,

* Второй (и последний) номер этого журнала (6 декабря 1905), тотчас же конфискованный полицией, заключался полным текстом «Интернационала» (с подзаголовком: «На мотив „L'Internationale“»).

в Поволжье, на Украине. Та же петербургская «Волна» в одном из предыдущих номеров печатала корреспонденцию из Каменец-Подольска:

«...День 1 мая (18 апреля) выдался на славу. С раннего утра толпы рабочих запрудили собою главную улицу и пролетарскую биржу. Настроение их было повышенное — рабочие полагали, что им удастся продефилировать по улицам города с флагами и пением „Марсельезы", „Интернационала", „Красного знамени", но... вдруг появились казачьи разъезды и усиленные наряды полиции. „Удалые молодцы" целый день разъезжали по городу с пением военных песен и грозно посматривали на толпу „смутьянов" — рабочих...» [57]

В Первомай 1905 года звучал «Интернационал» и на многонациональной маевке рижских рабочих, о чем рассказывал на страницах ленинского «Пролетария», издававшегося в Женеве и проникавшего во все уголки России, его рижский корреспондент [58].

Особый интерес представляет очерк «Волжские картинки», напечатанный в канун 1 мая 1906 года в большевистской саратовской газете «Волна». Пропагандистами «Интернационала» выступают в этом очерке безвестные народные певцы.

В июне того же года буржуазно-либеральная газета «Двадцатый век» под рубрикой «Рабочее движение», снабдив заметку издательским заголовком «Безработные „трубадуры"», пренебрежительно писала о певцах-пропагандистах: «...За последнее время в дачных местностях: Озерках, Шувалове, Лесном — замечается много безработных: они ходят по дворам по 2—4 человека и поют „революционные песни". Бывали случаи ареста и высылки на родину» [59].

По-иному рассказывала большевистская газета о таких певцах.

В очерке «Волны» описывалось, как весенним днем вверх по Волге тяжело ползет битком набитый пассажирский пароход:

«...Внизу на корме собралось много народа. Середину занимает слепой Иван Федорович — волжский певец. „Ой, полна, полна коробушка",— тянет он жиденьким тенорком, подыгрывая на гармонике. Кучка увеличивается. „Нет, ты спой про Стеньку Разина, вот это песнь!" — просит старик-крестьянин. Льются песни про Разина...»

В очерке описывалось, как поются народным певцом эти песни и как их воспринимают слушатели. Вслед за песнями

о Разине слепец запевает «В старину живали деды...», особо акцентируя слова «без дворянов управлялись»:

«...Песнь понравилась. У слушателей развязались языки... Выше Вольска на кургане видна кучка, человек в пятьсот. Что это?— Да, вишь, завод цементный забастовал, так это рабочие собрались...»

Зрелище рабочей сходки словно раскалывает пассажиров парохода:

«...Сочувствующие машут рабочим платками, купцы ругают забастовщиков.

— Вставай, проклятьем заклейменный
Весь мир голодных и рабов,—

слышится с берега песня рабочих. Вот она, сила! Было время — теперь другое. И прошлое, и настоящее трудное, тяжелое. Были в прошлом Стеньки Разины, и есть в настоящем — пролетариат! Растет его сознательность, крепнет организованность! А с берега несется:

— Никто не даст нам избавленья...
Добьемся мы освобожденья
Своею собственной рукой!..» [60]

Цитируя слова гимна, легальная газета была, естественно, вынуждена опустить совсем уже крамольную строку с упоминанием царя. Но читатель читал ее между строк...

Прошло всего три-четыре года с поры, когда в далеком Париже Аркадий Коц впервые дал словам «Интернационала» жизнь на русском языке, «мечтая о дне, когда эту песню будут распевать по улицам русских городов...». Этот день был не за горами, и зарницы его блистали уже в годы первой русской революции.

В одной из последних глав повести Горького «Жизнь ненужного человека» рассказывается, как в октябрьские дни 1905 года, когда «всюду собирались толпы людей и оживленно говорили свободной, смелой речью о близких днях торжества правды», растерянные агенты охранки боязливо прислушиваются к голосам «шумно-веселой ночи»:

«...Встречу шли какие-то люди, негромко напевая песню.

— Это будет последний
и решительный бой... —

говорила песня задумчиво, как бы спрашивая...»

На предложение одного из филеров перейти на другую сторону второй отвечает: «Напрасно боишься — эти люди с песнями о боях смирные люди. Звери не среди них»[61].

Повесть Горького написана в 1907 году, по живым следам событий, что придает этой сцене безоговорочную достоверность свидетельства очевидца. О том же говорят и записи воспоминаний старых питерских рабочих и напетых ими революционных песен, хранящиеся в фондах сектора народного творчества Института русской литературы в Ленинграде. Старым рабочим-печатником А. А. Филипповым составлен «Репертуар революционных песен, исполнявшихся в С.-Петербургской пересыльной тюрьме в 1906 году и на рабочих экскурсиях в 1909—1910 годах, а также в обиходе — на вечеринках революционной молодежи, митингах с 1905 года». В перечне — 39 песен. Открывается он «Интернационалом» *.

О том, что «Интернационал» стал им знаком еще со времен первой русской революции, впервые был услышан ими то ли на подпольном собрании рабочих-большевиков, то ли на уличной демонстрации, рассказывали мне и старейшие из участников Московского, Ленинградского, Ивановского хоров ветеранов трех революций — делегат XXII съезда КПСС, член партии с 1900 года Михаил Александрович Комин-Александровский, старый питерский рабочий-деревообделочник Алексей Леонтьевич Леонтьев (член КПСС с 1907 года), потомственный ивановский ткач, еще в 1904 году вступивший в ряды большевиков, Ефим Афанасьевич Четвериков и другие. Для передовых бойцов русского рабочего класса «всемирная пролетарская песнь» уже в те годы становилась самой заветной и дорогой.

Об этом по-своему напоминают и документы, чудом сохранившиеся в водовороте исторических событий,— предсмертные письма коммунистов, обращавшихся в последние минуты жизни с боевым призывом к современникам и с нерушимым наказом — к потомкам.

Сормовский, а в дальнейшем московский рабочий Петр Щепетильников (1880—1909), один из тех, кто вместе с Пет-

* В фольклорных фондах Пушкинского дома хранится и рукописная копия сборника «Песни революции 1905 г.», также включающая «Интернационал». «Оригинал группы социал-демократов»,— пишет вслед за заголовком безвестный собиратель, сопровождающий тексты песен специальным примечанием: «Начал собирать с 9 января 1905 года, 9 января 1905 года избиение в Петербурге и начало революции».

ром Заломовым организовывал первомайскую демонстрацию 1902 года в Нижнем Новгороде, депутат миусских трамвайщиков в первом Московском Совете рабочих депутатов, активнейший участник Декабрьского вооруженного восстания, писал в прощальном письме «дорогим друзьям-товарищам»:

«...Но и умирая, в последний момент, я радостно кричу:

Да здравствует жизнь — борьба!

Да здравствует Российская социалистическая рабочая партия!

Да здравствует социализм!

Просьба моя к вам: пропойте над моей могилой „Интернационал"...» [62]

Документы прошлого рассказывают и о времени начала распространения «Интернационала» среди рабочих и крестьян, одетых в солдатские мундиры и матросскую форму.

Тексты революционных песен, рассказы об их звучании не сходят со страниц петербургской «Казармы», которая в 1906—1907 годах фактически была центральным военным органом большевиков, московской «Солдатской жизни», севастопольского «Солдата», рижского «Голоса солдата» и др. И это дает свои плоды.

4 июня 1906 года в Севастополе, в помещении экипажного суда, началась судебная расправа над группой участников ноябрьского восстания, в которую входило 92 матроса с кораблей Черноморского флота, присоединившихся к «Очакову».

В отделе рукописей Государственной библиотеки имени В. И. Ленина хранятся письма и записки матросов-черноморцев, собранные и переданные в библиотеку на вечное хранение их защитником И. П. Корженевским.

Примечателен небольшой, вырванный из ученической тетради линованный листок, на котором старательно записан текст «Интернационала». Наряду с «Красным знаменем» («Слезами залит мир безбрежный...»), две строфы которого записаны на обороте листка, «Интернационал» являлся, по всей видимости, любимейшей, «попутной» песней автора записи — участника севастопольского восстания 1905 года, матроса 35-го экипажа Дмитрия Щибраева. И не только его. Текст записан в той редакции, в какой пели, вероятно, этот гимн Щибраев и его товарищи. Характерна поправка, внесенная восставшими матросами в припев. Вместо обобщенного «воспрянет...», они пели конкретно-

действенное, отвечавшее их сегодняшней борьбе: «Восстанет род людской!»

Рядом со списком «Интернационала», сделанным Щибраевым, в фондах Библиотеки имени В. И. Ленина хранится и матросский рукописный сборник революционных песен и стихотворений. Составлен и собственноручно переписан этот сборник другим участником восстания — минно-машинным квартирмейстером, членом Совета матросских и солдатских депутатов, непосредственно руководившим захватом контрминоносца «Свирепый», Иваном Штрикуновым. Так же, как и Щибраев, он был приговорен царским судом к двадцатилетней каторге.

В этом сборнике, представляющем большой интерес для историка русской революционной песни (достаточно сказать, что туда вошло 37 записей, в том числе таких малоизвестных ныне песен, как «Дрейфус», «Шмидт», «Очаков» и других), одним из самых первых тщательно, любовно выписан «Международный гимн» («Интернационал»). И в той же редакции — «восстанет...» [63].

Как и всегда, организующую роль в пропаганде гимна среди матросов и солдат играли агитаторы-большевики. Недаром в специальном приложении к первому же номеру нелегальной газеты «Солдат», изданному весной того же 1906 года севастопольскими большевиками, был напечатан полный текст «Интернационала».

Любопытно отметить, что в те же годы большевистскими организациями была сделана и первая попытка ознакомить широкие массы рабочих с обликом автора «Интернационала», дать его портрет, который и на родине Потье был редкостью.

Летом 1906 года большевистский легальный журнал «Вестник жизни» извещал читателей об открытии в Петербурге центрального книжного склада и магазина «Вперед», сообщая при этом, что издательством ЦК РСДРП(б) «Вперед» «предполагается к выпуску большая серия картин и портретов». В числе репродукций, готовящихся к выпуску, одной из первых вслед за портретом К. Маркса называлась:

«...Евгений Потье, автор „Интернационала“. Ц. 5 к. ...» [64]

Удалось ли осуществить выпуск портрета Потье, прежде чем полицейские власти разгромили это большевистское издательство, точных данных нет, но одна уже инициатива

подобного издания говорит о многом. Характерно само стремление к тому, чтобы в доме русского рабочего рядом с портретом основоположника Интернационала висел и портрет автора «Интернационала».

Какой отклик находил настойчиво пропагандируемый большевиками «Интернационал» в сознании рабочих и солдат, не всегда, быть может, даже грамотных, образно передает стихотворение «Интернал», написанное одним из старейших рабочих-поэтов — Авениром Ноздриным, председателем первого в мире Совета рабочих депутатов (в Иваново-Вознесенске, 1905).

Старый ткач дает сынишке маленькую — «много меньше псалтыря» — книжку:

«...Ты найди в ней песню эту,
Ту, где пишут: будет бой.
Всех купцов сживут со свету...
Ты читай — я за тобой».
И за сыном, как молитву,
Учит ткач свой «Интернал».
«Слышишь, баба, скоро в битву
Мы пойдем на капитал...»

Твердо веря в победу, по-своему излагает старик текст «Интернала» (как называет он гимн):

«Нет. Он будет, и последний,
Наш рабочий — смертный бой...» —
И ткача домишко бедный
Захлебнулся красотой [65].

И пусть потребуется еще время, чтобы «Интернационал» стал в стране подлинно массовой песней, звенящей в устах миллионов. Тем важнее подчеркнуть, что начало этого процесса восходит еще к годам первой русской революции.

НА ВСЕХ ЯЗЫКАХ

«Царь-град» — так назывался очерк, напечатанный в том же номере «Правды», где на первой странице публиковалась статья Ленина «Евгений Потье». В очерке рассказывалось о пронизанных тоскою песнях, слышавшихся на константинопольских окраинах:

«...И победители турки, и побежденные греки тут бедны и бедностью смешаны в одну серую массу, сближены в заботах повседневной жизни... В чуткой темноте рождаются странные звуки. Грустные, певучие, они встают со всех сторон и сливаются в многоголосный стон... Словно вся земля, так обильно политая здесь кровью, плачет и жалуется мерцающим звездам на вековые страдания...»[1]

Песне-стону, песне-жалобе, монотонной песне отчаяния «Правда» как бы противопоставляла песню борьбы и надежды, песню наступления — «Интернационал».

«Эта песня переведена на все европейские и не только европейские языки...» Эти слова относились не только к пению «Интернационала» революционным пролетариатом зарубежных стран, но и к тому многонациональному звучанию, которое уже в те годы начинал обретать он в России.

Разумеется, на всех языках народов страны (особенно тех, которые до Октября 1917 года вообще не имели своего профессионального искусства, литературы, даже письменности) этот гимн в полную мощь зазвучал лишь после победы Советской власти и утверждения социалистического строя. Но начало этому было положено задолго до Октября.

Официальный «Алфавитный указатель» запрещенных цензурой изданий революционных песен, подлежащих аресту и уничтожению, включал, как уже отмечалось, далеко не все нелегальные издания «Интернационала» и других песен борьбы. Лишь в малой степени в этом указателе отражена и пропаганда «Интернационала» большевистскими организациями не только среди русских рабочих и солдат, но и, поль-

зуясь официальной терминологией тех лет, среди «инородческого населения».

Весной 1917 года возрожденная «Правда» за один лишь месяц дважды публиковала специальную заметку-обращение, озаглавленную «К изданию „Интернационала“»:

«Товарищи поэты всех национальностей! Просим присылать свои переводы „Интернационала“ на родных для вас языках для издания Центральным издательством»[2].

Такое обращение было далеко не первым. Это — продолжение традиции.

Уже в годы первой русской революции переводы «Интернационала» на языки народов страны были предметом действенной заботы большевистских организаций.

До нас дошли не все имена первых переводчиков международного гимна на языки народов нашей страны. Но примечательно, что в числе имен, которые сохранены историей, мы встречаем основоположников национальных пролетарских литератур. Так, автором первого эстонского текста «Интернационала» стал один из первых эстонских большевиков — выдающийся революционный поэт Эстонии Ханс Пегельман (1875—1938). С 1906—1907 годов его переводом, в текст которого со временем были внесены некоторые уточнения, неизменно пользовались (наряду с русским текстом А. Коца) эстонские рабочие. Распространявшийся в рукописных списках, он был впервые напечатан уже на подступах к Октябрю 1917 года в эстонском журнале «Таппер» (без подписи)[3]. На основе этого перевода была сделана Юханом Симмом одна из первых эстонских обработок «Интернационала» для мужского хора.

В 1922 году в сборнике стихотворений эстонского поэта и литературоведа Густава Суйтса «Все сон» появился новый перевод гимна, но он не смог вытеснить старый, закаленный в огне первой революции[4]. Перевод Х. Пегельмана и по сей день несет в Эстонии свою службу партии.

«Пролетариат всей России с уважением и изумлением смотрит на маленькую Прибалтику, где пролетарии всех национальностей плечом к плечу борются за свободу,— говорилось в изданной в начале декабря 1905 года листовке ЦК РСДРП Латвии «Открытое письмо тукумским товарищам» (участникам Декабрьского вооруженного восстания).—

...Никакие жертвы не могут нас запугать!..
Будем продолжать борьбу!
Кто в схватке пал — тем честь и слава!
Кто жив и смел — тот мстит за вас!»[5]

Революционная песня в самых различных ее формах — от старой «вольной» народной песни и песен русских и европейских пролетариев до пародийных, революционно заостренных «песнопений» на церковные мотивы — неумолчно звучала в городах и селах Прибалтики.

Среди этих песен был и «Интернационал», как показывала корреспонденция латышского большевика, напечатанная в первом номере ленинской газеты «Пролетарий». В ней говорилось о маевке, проведенной весною 1906 года в одном из пригородов Риги: «После речей... пели „Марсельезу", „Варшавянку", „Интернационалку". Затем евреи пели „Ди швуе", а латыши — свою какую-то песню. Дождь как назло лил до двух часов ночи. Все перемерзли, мокрые, но духом никто не падал, все говорили: „Ничего, больше социал-демократов вырастет! Будет время — и мы будем свое 1 Мая в залах справлять!"»[6]

«...Можно было бы привести еще немало таких же фактов. Свидетелем и участником одного из них привелось мне быть самому,— сообщает участник Ленинградского хора старых большевиков, член КПСС с мая 1917 года О. Я. Варк.— Это было осенью 1905 года в той же Риге. Одним из офицеров был убит на территории Вяземских казарм молодой рабочий паренек, распространявший среди солдат большевистские прокламации. Несмотря на запрещение полиции, его похороны превратились в демонстрацию. Пришло много рабочих. Близ Матвеевского кладбища, где отвели место для похорон, находилась Центральная тюрьма, а неподалеку от нее лагерь казаков. Активисты РСДРП договорились проводить погибшего товарища пением „Интернационала". Когда гроб опустили в могилу, лютеранский пастор открыл свой песенник и произнес несколько слов, назвав номер церковной песни, которую всем надо было петь. В этот момент вместо духовной песни грянуло громко и дружно: „Вставай, проклятьем заклейменный..." Пастор испугался, замахал руками и закричал: „Я не эту вам сказал..."

Мы уже пели третий куплет, когда показались казаки, мчавшиеся с двух сторон к кладбищу, чтобы загородить все входы и выходы. Части демонстрантов удалось уйти. Налетевшие казаки стали избивать рабочих, не прекращавших пения, тех, кому скрыться не удалось, схватили и повели в „кутузку"»[7]

В годы первой революции один за другим в Риге на латышском языке выходят два сборника революционных пе-

сен с различными переводами «Интернационала» — сборник «Strādnieku dziesmas» («Рабочие песни»), изданный Латвийской социал-демократической партией в декабре 1905 года «30-тысячным тиражом, и сборник «Revoluzijas dziesmas» (Рига, 1906, изд. Я. Круминя*). Какой размах приобрело использование латышскими революционерами революционной песни, свидетельствует хотя бы то, что, помимо пяти изданий сборника Латв. СДРП «Strādnieku dziesmas» (общим тиражом в 110 тысяч экземпляров), в том же 1905 году вышло еще девять латышских песенников, печатных и гектографированных, под тем же названием и еще восемь (по-латышски) и три (по-немецки) под другими названиями! Новой редакцией перевода «Интернационала» открывалось и издание «Песен рабочих», отпечатанное в типографии ЦК Латв. СДРП в апреле 1915 года (тираж — 2500 экз.).

Новый оригинальный перевод гимна, сделанный на основе того же русского текста, был опубликован в первомайском номере латышской большевистской газеты «Циня» в 1914 году. Все эти переводы, особенно первый, напечатанный в большевистском сборнике 1905 года и получивший наибольшую известность, неоднократно корректировались и шлифовались [8].

Имена первых переводчиков «Интернационала» на латышский язык остались, к сожалению, нерасшифрованными. Зато имя одного из редакторов, который внес свежие поэтические краски в самый ранний и наиболее распространенный из латышских переводов гимна, известно. Это — слава и гордость латышской пролетарской поэзии Янис Райнис (1865—1929).

В канун первомайских демонстраций 1907 года большевистская газета «Циня» опубликовала за подписью «Атварс» майскую песню «Май рабочих», только что написанную Райнисом. В подзаголовке стихотворения указывалось: «На мотив „Марсельезы“», но в тексте ясно звучали поэтические парафразы «Интернационала»:

...На бой, которым мир расколот,
Встают защитники труда.
Бесправие, нужду и голод
Мы уничтожим навсегда.

* Фамилия издателя вымышленная. Издание полулегальное. «Марка» проставлена для введения цензуры в заблуждение.

Пора народам угнетенным
Капиталистов сбросить гнет.
И песня майская зовет
К борьбе упорной, непреклонной[9].

К образу «последнего, решительного боя» Райнис многократно возвращался в ряде стихотворений — и в «Неустанной борьбе», и в «Великом мае», напечатанном в «Цине» в 1912 году, и в написанном к первой Октябрьской годовщине стихотворении «В решающий бой», и др.

Спустя два десятилетия после первого поэтического отклика на международный гимн пролетариата Райнис вновь вернулся к «Интернационалу» и дал свою редакцию безымянного перевода гимна, впервые напечатанного в декабре 1905 года в сборнике «Рабочие песни».

«...Латышский пролетариат и латышская социал-демократия занимала одно из первых, наиболее видных мест в борьбе против самодержавия и всех сил старого строя,— писал Ленин, вспоминая славные боевые дела рабочих Латвии в 1905—1906 годах.— Будучи одним из передовых отрядов российской социал-демократии во время революции, латышская рабочая партия оказалась впереди и в тяжелый период контрреволюции» (*19*, 305—306).

Оказалась впереди других в этот период и латышская рабочая печать, рискнув (речь идет о легальном издании) по примеру ленинской «Правды» посвятить специальную статью жизни-подвигу создателя «Интернационала».

«В № 3 выходящего в гор. Риге латышского журнала „Ритс" („Утро") за март текущего 1914 года помещена статья под заглавием в русском переводе „Рабочий как поэт". В статье этой восхваляется преступная деятельность умершего за границей революционера Евгения Потье»,— указывалось в специальном постановлении лифляндского губернатора (от 13 марта 1914 г.), наложившего на редактора журнала за эту публикацию «штраф в пятьсот рублей с заменою, в случае отказа от уплаты, арестом на три месяца».

В «Деле об издании в гор. Риге журнала на латышском языке „Rihts"», хранящемся в Центральном государственном историческом архиве в Ленинграде (фонд Главного управления по делам печати), имеются подробные выписки из этой статьи, наиболее «крамольные» утверждения которой во многих случаях жирно подчеркнуты красным цензорским карандашом:

«В этой статье идет речь о рабочем поэте Евгении Потье, бывшем члене французской Коммуны 1871 года, а равно указывается на его революционные песни, из которых неизвестный автор означенной статьи особенно выделяет написанную в память Коммуны интернациональную песнь и говорит о ней следующее: „Теперь, когда „Интернационал" переведен почти на все мировые языки и пролетариат приобрел и причислил к своим лучшим песням борьбы, вместе с тем невознаградимая слава Потье распространяется" (стр. 61)... В нем [«Интернационале»] он, Потье, „отобразил все идеи, какие заключались в Коммуне. И таким образом, хотя самой Коммуны уже не было — ее возвышенный голос не умолк. Он распространялся все шире и шире и пустил невыпалываемые корни. „Интернационал", сколько мне известно, не напечатан на латышском языке, но тем не менее его знают все более сознательные рабочие. Они поют его при демонстрациях и на дому. С трудом читаемые рукописи циркулируют от одного рабочего к другому" (стр. 62)».

Не меньший интерес представляют и заключительные строки статьи «Рабочий как поэт», цитируемые в «Выписках» (все в том же, очевидно, близком к подлиннику переводе цензора):

«...8 ноября 1887 года парижские рабочие проводили на кладбище Père Lachaise умершие, но вечно живые останки Евгения Потье. Его похоронили рядом с другими павшими героями великой Коммуны. С непокрытыми головами бесчисленная толпа рабочих следовала за похоронным шествием, неся красные и черные флаги, и пели тихие, полные силы похоронные песни. Казалось, что каждый похоронный аккорд все сильнее и смелее говорил: „Да здравствуют песни, которые даровал Потье". Да, да здравствуют его песни, — говорим и мы».

В одном только ошибался безвестный автор этой статьи, проникнутой глубоким пониманием международного революционного значения «Интернационала». Переводы «Интернационала» на латышский язык уже не раз печатались в песенниках, издававшихся латвийскими социал-демократическими организациями. Тем красноречивее было свидетельство о близком знакомстве латвийских рабочих с гимном, об исполнении его на демонстрациях и «на дому», о распространении среди рабочих рукописных текстов.

Internazionalé.

Rewoluzijas dseesmas.

Первая публикация «Интернационала» на латышском языке (Рига. 1906)

Так же было в других краях Прибалтики.

В воззвании «Сияй, сияй нам, день крови и славы!», изданном отдельной листовкой во вторую годовщину Кровавого воскресенья (январь 1907), Главное правление социал-демократии Царства Польского и Литвы напоминало литовским и польским рабочим, проживавшим на территории России: «...В подземельях бурлит. В подземельях куют мечи те, кто пойдет на бой, „последний решительный бой"» [10].

Литературно-песенный источник, из которого были взяты слова, окаймленные кавычками, не было нужды указывать. Тем, кому это воззвание адресовалось, он был известен.

Прошли годы, и в праздничный Первомай, «когда веселые колонны по светлым улицам идут», поэт Советской Литвы Костас Корсакас напоминал о прошедших днях:

...В призывах, лозунгах, маевках,
Кружках, арестах, забастовках
Рождался праздник мой и твой,
Рождался в запрещенной песне —
Пропой, умри, и вновь воскресни,
И снова выходи на бой
Подполья трудною тропой!

В памяти поэта возникал мрачный образ тюремной камеры:

...Но в одиночке коммуниста
Не устрашала даже смерть.
Там сердце партии стучало,
Там партия вперед звала...
Там настоящее рождалось.
Мы знали, начиная бой,
Что с нашим «Интернационалом»
Воспрянет род людской... [11]

Ряд списков и гектографических изданий переводов «Интернационала», сделанных еще в 1905—1908 годах, хранится и в архивах Советской Литвы. Как и в других изданиях революционных песен, переводчики, разумеется, не названы и в большинстве своем остались неизвестными.

Первый перевод «Интернационала» на литовский язык был напечатан в 1905 году в литовской социал-демократической газете «Борьба», издававшейся в США литовскими рабочими-эмигрантами. Эта газета нелегально доставлялась и в Россию. О воодушевляющем звучании «Интернационала» напоминала литовским рабочим в 1906 году социал-демократическая газета «Новое время», печатавшаяся в Вильнюсе. В статье И. Ужгеретиса «Опять начинается» давалось подробное описание первомайских демонстраций русских пролетариев: «...Первого мая рабочие России, самые храбрые бойцы за свободу, торжественно отметили свой праздник. Сплотившись в могучие ряды, рабочие пели в этот день „Это будет последний и решительный бой...". Они наглядно демонстрировали свои неисчерпаемые силы испуганным властям, напомнив о боевой готовности вступить в надлежащий момент в решающую схватку...» [12]

Новый перевод «Интернационала» был напечатан в литовском сборнике революционной поэзии и песни «Искры», нелегально вышедшем в 1908 году в Петербурге. Вслед за тем в подпольной большевистской печати появился еще один перевод, сделанный выдающимся деятелем Коммунистической партии В. Рекашюсом (1893—1920), организатором большевистских ячеек в Тарту в 1916—1917 годах, погибшим от руки буржуазных националистов. Наибольшее распространение среди литовских рабочих в дальнейшем получил перевод гимна, сделанный известным деятелем социал-демократической печати, бывшим редактором литовской газеты «Борьба» Петрасом Куркулисом.

В своей книге «Другой жизни у меня н[ет]» видный деятель большевистского подполья в буржуазной Л[итве] Юозас Стимбурис описывает одну из первомайских демо[нстраций] каунасских рабочих:

«Оркестра не было, и никто не играл нам [м]арша. Но оркестр и не был нужен. Мы двинулись с места, и [из] восьмисот грудей в одном могучем порыве грянуло: „Встава[й], проклятьем заклейменный..." Это был наш самый любимый [м]арш, самая дорогая наша песня. Она взмыла над улицей [Л]укшо, и нам казалось, что ее слышат в Москве, Шанхае, [Б]ерлине и Париже, всюду, где бьются пролетарские сердца. Тв[е]рдым шагом шли мы вперед, и песня сопутствовала нам...»

Возвращаясь к этим воспоминаниям, Юозас Стимбурис в письме к автору настоящей книги отмечает, что литовские коммунисты, стремясь довести литовский текст «Интернационала» до широких масс рабочих и крестьян Литвы, неизменно пользовались переводом, сделанным с русской редакции гимна Петрасом Куркулисом [13]. Объяснялось это прежде всего тем, что, в отличие от применявшегося меньшевиками перевода Бинкиса, игнорировавшего уточнения и акценты, внесенные в оригинал Потье практикой русской революции, перевод Куркулиса с наибольшей точностью передавал боевой, революционный смысл призывов-утверждений гимна, в частности таких решающих, как «Никто не даст нам избавленья— ни бог, ни царь и ни герой...».

Русский текст был положен в основу и первого перевода «Интернационала» на польский язык (автор неизвестен), сделанного в годы первой русской революции и получившего в дальнейшем распространение. В своих воспоминаниях «В годы великих боев» С. С. Дзержинская рассказывает, как осенью 1904 года ее подруга впервые познакомила ее с «Интернационалом»: «...Польских слов „Интернационала" еще не было, и мы его пели по-русски. У Ванды оказались ноты „Интернационала" с французским текстом... Я научилась играть „Интернационал" на рояле. Некоторые товарищи обладали хорошими голосами, слушать их и петь вместе с ними было большим удовольствием» [14].

Прошли год-два, и на демонстрациях виленских, ковенских рабочих, наряду с многоголосным пением «Марсельезы», «Варшавянки», «Червоны штандар», уже можно было услышать пока еще не массовое, но достаточно сильное и выразительное пение «Интернационала» и по-русски, и по-литовски, и по-польски.

К тому же времени относится и появление «Интернационала» в Закавказье.

Еще в преддверии первой революции, весной 1904 года, программные строки «Интернационала»: «Никто не даст нам избавленья — ни бог, ни царь и ни герой...» — были напечатаны и в нелегальной большевистской газете «Листок „Борьбы пролетариата"», издававшейся в 1903—1904 годах в Тифлисе Кавказским союзом РСДРП на трех языках — грузинском («Пролетариатис брдзолис пурцели»), армянском («Пролетариати крви тертик») и русском. Это четверостишие служило эпиграфом к редакционной статье «Бьет час!», говорившей о наступлении решительных боев с царским самодержавием. Статья с повторением каждый раз эпиграфа из «Интернационала» была напечатана в 8, 10 и 11-м номерах газеты.

Минуло немногим более года, и рабочие-армяне получили возможность петь «Интернационал» не только по-русски, но и на родном языке. Так же, как это было у большинства других народов, вторым рождением гимна Армения обязана одному из зачинателей национальной революционной поэзии. Эта превосходная традиция, начало которой было положено еще на заре нашего века, дала свои плоды в годы Советской власти, когда переводы «Интернационала» на языки народов Советского Союза приняли особенно большой размах.

Первый переводчик «Интернационала» на армянский язык — поэт-большевик, народный поэт Советской Армении Акоп Акопян (1866—1937).

Летом 1906 года Закавказский краевой комитет РСДРП издал брошюру «Революционные песни», автор которой был скрыт за псевдонимом «Пролетар» («Пролетарий»). «...Это была моя кличка еще с 1904 года», — рассказывал Акоп Акопян в автобиографии, сообщая ряд интересных подробностей возникновения первого армянского революционного песенника. Издание, любовно подготовленное и тщательно выполненное, было украшено двадцатью гравюрами на темы песен революции.

«В начале 1902 года рабочие железнодорожных мастерских [в Тбилиси] обратились ко мне с просьбой перевести на армянский язык революционные песни (до этого рабочие-армяне пели только национальные песни). Выполнил заказ рабочих. Песни эти затем не только пелись на митингах и демонстрациях, но и печатались отдельными листовками для распространения среди рабочих и учащейся молодежи по всему Закавказью» [15].

Пролетар (Акоп Акопян). Революционные песни. Издание Закавказского краевого комитета РСДРП. 1906. Первая публикация «Интернационала» на армянском языке

Весь трехтысячный тираж «Революционных песен» молниеносно разошелся. В основу перевода «Интернационала» А. Акопян положил русский текст. Впервые этот перевод был опубликован в армянской большевистской газете «Кайц» («Искра»), в № 27 за 1906 год (под тем же псевдонимом «Пролетар»). Текст сопровождался примечанием переводчика: «Песня, переведенная с русского, по мотиву не согласуется с армянским стихосложением (метрикой)»[16]. Нарушение привычных норм армянского стихосложения диктовалось интересами действенной пропаганды песни. Благодаря тому, что текст перевода был приспособлен к ритмическому рисунку мелодии Дежейтера, он получил широкое распространение среди армянского населения Тифлиса, Еревана, Баку и других городов Закавказья и исполнялся армянскими рабочими вплоть до первых лет Советской власти в Армении. В дальнейшем его сменил новый перевод, сделанный крупнейшим мастером армянской революционной поэзии Егише Ча-

ренцем (1897—1937). Впервые «Интернационал» в переводе Чаренца исполнялся (в музыкальной обработке гимна, сделанной Р. Меликяном) в 1922 году на открытии I съезда Советов Армении. В 1923 году этот перевод был опубликован Чаренцем в Тифлисе как патетический финал его героико-сатирического обозрения «Капказ-тамаша». Неоднократно возвращаясь в своих произведениях к мелодии «Интернационала» («...и ударил, как буря, над миром „Интернационал"»), Чаренц в одном из самых популярных стихотворений — «Дядя Ленин» [17] — подчеркивал неотрывность этого гимна от образов Маркса и Ленина:

...Даже есть в букваре — вот открой хоть сейчас —
Два портрета знакомых рабочих вождей.
А под ними — их песня,
Зовущая в бой миллионы:
Вста-вай,
про-клять-ем
за-клей-менный...

Мы не знаем, кем был сделан весной 1904 года перевод программных строк «Интернационала», напечатанных в армянском издании тифлисского «Листка „Борьбы пролетариата"». С большей долей вероятности можно сказать о том, кому выпала честь первым перевести строки в грузинском издании газеты [18]. Это был выдающийся поэт-революционер, основоположник грузинской пролетарской литературы Иродион Эвдошвили (1873—1916). Автор популярных стихотворений-песен, напечатанных в 1901—1902 годах в «Брдзоле», первомайской песни «Братья, выйдем на арену борьбы», распевавшейся на демонстрациях рабочими Тифлиса, первый переводчик на грузинский язык «Варшавянки» и «Рабочей Марсельезы», И. Эвдошвили дал с русского текста А. Коца и первый перевод на грузинский язык «Интернационала». В декабре 1905 года, одновременно с выпуском Тифлисским комитетом РСДРП сборника «Песни революции», открывавшегося текстом «Интернационала» на русском языке, этот перевод был опубликован за его подписью в прогрессивной грузинской газете «Иверия» (№ 224).

Продолжая оттачивать свой перевод «Интернационала», Эвдошвили весной 1906 года в первомайском номере грузинской газеты «Лампари» публикует второй вариант, а в грузинском сборнике «Вперед. Международные песни», изданном в Тифлисе в том же 1906 году, — третий вариант перевода.

Публикация текста «Интернационала» в этом сборнике послужила основной причиной для запрещения сборника цензурой, а в дальнейшем и уничтожения экземпляров, обнаруженных полицией.

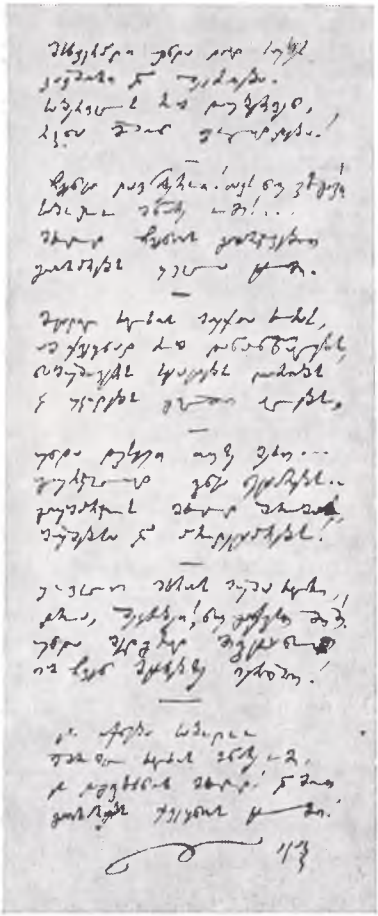
Одновременно с Иродионом Эвдошвили вольный перевод «Интернационала» был сделан и классиком грузинской литературы Акакием Церетели (1840—1915). Еще в 1902 году, в дни первой публикации русского текста «Интернационала», А. Церетели в стихотворении «Лик сегодняшней Грузии», призывая грузинский народ «идти вперед, не зная страха, дорогой воли и борьбы», прозорливо писал:

За пеленою небосклона
Могучей поступью колонн
Рабочий люд объединенный
Уже штурмует Вавилон.
Уже прорублены дороги,
Уже проложены мосты...[19]

В 1905 году одновременно с созданием публицистически заостренных стихотворений, приветствующих революцию («Мечта», «Долой!» и др.), он готовит и свой перевод «Интернационала». Этот перевод был напечатан 1 января 1906 года в первом номере тифлисской газеты «Патари газети» («Маленькая газета») с подзаголовком «Стихотворение. На мотив Марсельезы» и подписан именем поэта — Акакий.

«...Автор призывает к восстанию рабочих всех стран для победы над насильником и беззаконником, это будет последний натиск, жестокий бой. Только это осталось рабочим, этим они и думают себя освободить. Бог, царь, герой — все это ложь: лишь в единении сила; великое дело требует жертв...» — так с отменной точностью излагалось содержание «Интернационала» в заключении Кавказского цензурного комитета.

В цензурном деле, наряду с другими материалами, сохранился и обратный подстрочный перевод на русский язык текста «Интернационала», сделанный одним из цензоров. Сравнительный анализ показывает, что в основу «Интернационала» Акакия был положен русский текст, в отдельных строфах дополненный поэтом, но при этом точно отвечавший смыслу оригинала. Припев в разных строфах видоизменен: «Это будет последний натиск, жестокий бой, и, если осилим, с нами вместе возрадуется род людской» — в начале; «Это будет последний трудящихся жестокий бой, этим избавимся мы, и лишь этим возрадуется род людской» — в конце.



ინტერნაციონალი

(მარსელიოზის ხმაზე)

ღმერთკ კოველი მზრახ მოშავ!
გოილვიძე პროლეტარო!
ჩვენვე უნდი მოუპოოთ
ჩვენს თავს აწ დრო სანეტარო!

—

უნდი მტერი დაეამარცხოთ,
ძალოძმრევი, უსამართლო;
რა გვაქვს მასთან ჩვენ საერთო
საპირადო, ან სამიდლთ?

—

ეს იქნება საბოლოო
შეტაკება, მწარე ომი
და, თუ ვძლიეთ, ჩვენთან ერთად
გოიხარებს ყველა ტომი.

—

ეს-ღა მხოლოდ დაგვრჩენია,
ამით ეფიქრობთ თავის დახსნას;
გაუმარჯოს მშრომელ მუშას,
მის მკლაესა და მის მარჯვენას.

—

სხვა სუყველა ტყუილია
ღმერთი, მეფე, ვინმე გმირი,
ძალა არის შეერთება,
ერთი ლხინი, ერთი ჭირი.

—

მხვევრპლი უნდა დიად საქმეს,
კავშირი და შეერთება,

Акакий Церетели.
Автограф перевода
«Интернационала»
на грузинский язык
(декабрь 1905)

Акакий. «Интернационал».
Первая публикация перевода
А. Церетели
«Патари газети» (Тифлис),
1906, № 1

За «призыв населения к вооруженному восстанию с целью ниспровержения существующего строя, а равно пропаганду революционных идей» «Патари газети» была сразу же закрыта, а Церетели и редактор газеты, известный деятель грузинского прогрессивного театра Котэ Месхи, привлечены к судебной ответственности [20].

...Стар я, но радостно подпою я,
Прежде чем молвить навеки — прощайте! —

писал А. Церетели поздней осенью 1905 года, приступая к переводу «Интернационала» [21].

Ровно через семь лет после публикации и конфискации этого перевода, в новогоднем номере большевистской «Правды» за 1913 год, наряду с другими сообщениями об арестах и репрессиях, была напечатана телеграмма из Кутаиси, озаглавленная «Конфискация»:

«Вчера в переплетной конфискованы 2800 экз. несброшюрованного издания стихотворений 80-летнего грузинского поэта Акакия Церетели, живущего ныне в Петербурге» [22].

А. Церетели — певец народной воли, переводчик «Интернационала» — по-прежнему был ненавистен сторожевым псам самодержавия.

Так же как в центральных фабричных городах России, на Урале, в Прибалтике, Закавказье, уже в годы первой революции мелодия песни, «зовущей в бой миллионы», начинает вспыхивать и в Донбассе, на Украине. Если в кровавые ноябрьские дни 1905 года, о которых вспоминал А. С. Шаповалов, ее еще нельзя было услышать на улицах Харькова, то на первомайской демонстрации 1906 года в Каменец-Подольске, Киеве уже звучал призыв: «Вставай, проклятьем заклейменный». Распространение песни большевистскими агитаторами давало первые плоды.

До нас дошли лишь единичные издания «Интернационала», выпущенные на Украине в 1905—1906 годах. О том, что таких изданий большевистскими организациями печаталось и распространялось значительно больше, можно судить хотя бы по одному из полицейских протоколов, сохранившихся в делах Харьковского жандармского управления. В протоколе, составленном 8 декабря 1905 года, помощник пристава пятого участка города Харькова описывал свой подвиг, заключавшийся в том, что на Николаевской площади среди бела

дня ему удалось «захватить тридцать шесть летучих песен», которые он «...отобрал у мальчиков, продающих запрещенные листки на бумаге красного цвета; на листках этих помещены разные революционные песни, а именно: „Интернационал", „Марсельеза", „Смело, товарищи, в ногу", „Красное знамя", „Дубинушка", „Смело, друзья" и „Вы жертвою пали"; в заголовке листов имеется надпись: „50 проц. вырученной от продажи суммы поступит в распоряжение Федерат. Совета харьк. комитетов Росс. соц.-дем. рабоч. партии и 25 проц. в пользу стачечн. фонда отд. Всеросс. почт. телегр. союза"»[23].

Отзвуки распространения «Интернационала» на Украине в дореволюционные годы, увлеченность могучей энергией его текста и мелодии дали себя знать в творчестве украинских поэтов и композиторов того времени. Правда, говоря об этом, следует отказаться от искусственных сопоставлений и эффектных гипотез, не поддерживаемых фактами, чем, к сожалению, порой еще грешат исследователи.

Проявление такой тенденции в отношении «Интернационала» мы встречаем даже в академической «Истории украинской литературы». В очерке об Иване Франко, опубликованном в первом томе этого издания, о стихотворении Франко «Товарищам з тюрьми» (из цикла «З вершін низин») сказано буквально следующее: «Написанное в львовской тюрьме во время первого ареста, это стихотворение звучало как манифест революционной молодежи... В этом стихотворении сказалось влияние идей „Манифеста Коммунистической партии" и боевого гимна пролетариата — „Интернационала". В нем ясно выражена мысль про „последний и решительный бой" трудящихся с грабителями»[24].

Это не требовало бы особых комментариев, если бы не сопоставление двух дат: стихотворение Франко «Товарищам из тюрьмы» было опубликовано в 1878 году, а «Интернационал» Э. Потье впервые напечатан в его сборнике «Революционные песни» лишь девять лет спустя, в 1887-м (мелодия Дежейтера — и того позже), цитируемый же текст в русской редакции припева («последний и решительный») — в 1902-м. Налицо очевидное недоразумение.

В этом домысле тем меньшая нужда, что при внимательном просмотре литературного наследия Франко в нем можно обнаружить действительное обращение великого украинского писателя к «Интернационалу». Речь идет о рассказе «Из записок недужого», который был опубликован уже после смерти писателя. В предисловии к одному из сборников своих

произведений, вышедших во Львове в 1902 году, Франко с горечью писал о пропаже рукописи этого рассказа, который в ту пору он начал восстанавливать по сохранившимся черновым наброскам.

Герои этого рассказа совместно читают и обсуждают роман Шпильгагена «In Reih' und Glied» («Один в поле не воин»), пользовавшийся в шестидесятые-семидесятые годы огромной популярностью у революционно-демократической молодежи. Взволнованный отклик героев рассказа встречают слова из надгробной речи доктора Паулюса, завершающей роман Шпильгагена. Франко приводит их по-немецки: «Niemand kann euch erretten: kein Heiliger und kein Gott! Ich könnt euch nur selbst erreten» [25].

Налицо почти буквальная цитата из «Интернационала» (в немецком переводе). Как она могла, однако, фигурировать в романе Шпильгагена, вышедшем, как известно, более чем за двадцать лет (в 1866 году!) до первой публикации стихотворения Потье?.. Сличение цитаты в той редакции, как она дана Франко, с немецким оригиналом приводит к неожиданному результату. Формулировки, которая наиболее активно обсуждается в рассказе («Ні герой, ні святий, ні бог не спасе нас...», как переводит это подруга «недужого»), в романе Шпильгагена нет. В оригинале доктор Паулюс высказывает исходную мысль, но выражена она в неизмеримо более общей форме. Иначе говоря, под дымовой завесой имени Шпильгагена («цензуровано...»!) Франко смело вводил в текст «Записок недужого» парафразы пролетарского революционного гимна, который ко времени доработки им набросков рассказа уже был ему, конечно же, известен *.

Образ «песни песней революции» закономерно возникает и при слушании вдохновенной песни-гимна революции «Вечный революционер», написанной в июле 1905 года на слова Франко Миколой Лысенко **. Вполне обоснованной представляется гипотеза украинских музыковедов, по наблюдению которых в «Вечном революционере», наряду с характерными

* В предисловии к сборнику «Добрий заробок і иньші оповідання», вышедшему во Львове в 1902 году, И. Франко писал о пропаже рукописи рассказа «Из записок недужого», который ему «теперь приходится по сохранившимся наброскам переписывать заново». Немецкий текст «Интернационала» был в это время уже опубликован.

** Запрещенный царской цензурой для публичного исполнения, «Вечный революционер» Лысенко — Франко был впервые издан только в годы Советской власти.

украинскими народными песенными интонациями, явственно звучат музыкальные интонации «Интернационала». Обосновывая это наблюдение, О. Н. Лысенко в статье, посвященной народно-освободительным идеям в творчестве выдающегося украинского композитора, подробно характеризует эту песню-гимн. Ее музыка, созданная под живым воздействием революционных событий, отличается упругой, динамически насыщенной мелодией «с постоянными взлетами, волевыми квартовыми и октавными ходами, четким маршевым ритмом и акцентированным движением голосов в басовой партии хора, ярко передающими чеканную поступь масс, которые, несмотря на препятствия, идут добывать себе свободу»[26].

Возвращаясь к воспоминаниям юности, О. Н. Лысенко — биограф и вдумчивый исследователь творчества своего отца — поделился со мной дополнительными сведениями о фактах давнего знакомства автора песни-гимна с «Интернационалом» и другими революционными песнями: «...Нот „Интернационала" у нас в ту пору, в 1905 году, не было — да и мало кто тогда их имел, — но Николай Витальевич и мы, его семья, хорошо знали революционные песни подполья, в том числе и „Интернационал". У нас постоянно бывали как гости многие студенты из революционных кружков, приносили нам подпольную революционную литературу, пели у нас, в музыкальном доме, песни революции и, конечно, „Интернационал". Я же лично был активным членом подпольного украинского Красного Креста, ставившего целью помощь политическим заключенным и ссыльным. Нами печатались на гектографе русские (в переводе) и украинские революционные песни (в том числе и „Интернационал"), широко распространявшиеся, доход от продажи этих песенных листовок (продажи нелегальной, разумеется) шел на помощь ссыльным революционерам. Николай Витальевич не раз держал в руках те издания, слушал на домашних наших вечеринках, когда дом заполнялся революционно настроенной студенческой молодежью, „Интернационал" и другие революционные песни, был хорошо знаком и с текстами их, и с мелодиями, и, конечно, его музыкальное ухо не могло не уловить всех характерных интонаций „Интернационала". Увлеченно вслушивался он в мелодии и ритмы революционных песен и на демонстрациях киевлян в 1905 году, когда мне посчастливилось идти рядом с ним среди участников демонстрации...»[27]

В своей книге об отце О. Лысенко рассказывает о давних связях композитора с революционным студенчеством, в част-

ности, о концертах, которые он устраивал в конце девяностых годов в пользу «политических преступников» — студентов и рабочих, в помощь первым марксистским кружкам киевских студентов.

Представители революционной демократии высоко ценили деятельность композитора. Эта оценка в полной мере разделялась и дооктябрьской большевистской печатью. Так, едва достигла Петербурга весть из Киева о кончине Н. В. Лысенко, «Правда» сразу же на видном месте опубликовала сообщение, давая при этом ясно понять, кто непосредственно виновен в преждевременной смерти народного украинского композитора:

«...Скончался от разрыва сердца известный украинский композитор, видный общественный деятель, собиратель народных песен, музыкальный истолкователь творчества Шевченко и автор детских музыкальных сказок Николай Лысенко. Умерший состоял председателем закрытого недавно украинского клуба. Привлечение его к ответственности, как председателя клуба, так на него подействовало, что он тогда же заболел»[28].

Перекличка музыкальных интонаций «Вечного революционера» Лысенко с «Интернационалом», как и с другими авангардными песнями революции, естественна и органична. Мелодии песен борьбы не могли не вызвать отклик в творчестве художника, жившего жизнью народа.

Ценнейшим источником для первых переводов «Интернационала» на языки народов нашей страны (как, впрочем, показало будущее, и на языки ряда других народов европейских и азиатских стран) явился русский текст гимна. И дело было не только и не столько в незнании переводчиками французского оригинала. Отточенный и закаленный в классовых боях русских пролетариев, утвердившийся в своем значении партийного большевистского гимна, текст этот именно в данной редакции в высшей мере отвечал нуждам рабочего движения в стране. С русского текста и было сделано подавляющее большинство дореволюционных (как и послереволюционных) переводов гимна на другие языки народов царской России. Вплоть до самых малых, которые особенно болезненно ощущали гнет и темноту «мира насилья».

Чувашия... Архивы жандармского управления сохранили свидетельство, что первый перевод гимна на чувашский язык

был сделан уже в годы первой революции. Его автором явился один из зачинателей чувашской революционной поэзии — Тимофей Семенович Семенов (литературный псевдоним — Таэр Тимка). Ряд рассказов и песен Т. Семенова публиковался в 1906—1907 годах в чувашской газете «Хыпар» («Вести»), издававшейся в Казани. Полный текст его перевода до нас не дошел, но этот перевод упоминается в следственных материалах по обвинению Т. С. Семенова в революционной деятельности (ноябрь 1907) как одно из доказательств его «противоправительственных деяний» [29].

В те же годы был сделан и первый перевод «Интернационала» на удмуртский язык. Его автором также явился один из зачинателей национальной художественной литературы, сельский учитель — большевик Максим Прокопьев (1884—1919). Активный участник Октябрьской революции, он погиб летом 1919 года под Кунгуром в боях с колчаковцами. В условиях почти сплошной неграмотности изустная передача революционной песни имела особое агитационное значение. Перевод «Интернационала», распространявшийся удмуртскими большевиками в предоктябрьские годы в рукописных списках, впервые напечатан в книжечке Прокопьева «Максимлэн гожтэмэз» («Беседы Максима»), вышедшей в 1918 году в городе Осе (Пермской губернии). Почти весь ее тираж попал в руки белогвардейцев и был уничтожен, но вошедшие в нее стихи уже были у народа «на слуху».

На всем пространстве царской России вместе с русскими, латышами, эстонцами, литовцами — в Прибалтике, вместе с русскими, украинцами — на Херсонщине, в Киеве и Каменец-Подольске и по-русски, и по-еврейски пели «Интернационал» и рабочие-евреи.

Любопытна история этого текста.

Первый перевод гимна на еврейский язык сделан с французского оригинала еще на подступах к новому веку бывшим секретарем П. Л. Лаврова — писателем С. Ан-ским. Так же как и создатель русского текста А. Коц, Ан-ский впервые услышал «Интернационал» в 1899 году на хорах Парижского социалистического конгресса. Большее распространение среди рабочих-евреев, живших в России, получил, однако, перевод, сделанный в период первой революции на основе русского текста А. Коца. И именно этот текст (автор неизвестен), наиболее приближенный к актуальным задачам борьбы российских пролетариев, и публиковался в гектографированных листовках и песенниках социал-демократических организаций.

Если изучение истории «песни песней революции» у нас еще только начато, то интереснейший раздел ее, затрагивающий утверждение и бытование гимна в революционно-общественной жизни различных народов страны, разрабатывается наименее всего. Не претендует на исчерпывающий очерк и начатый здесь обзор первых дореволюционных переводов «Интернационала», который, бесспорно, будет дополнен новыми фактами, наблюдениями, выводами. Предметом специального исследования должно стать и музыкальное своеобразие звучания «Интернационала» (как и ряда других песен борьбы) в различных местностях дореволюционной и пооктябрьской России, определявшееся в ряде случаев местными национальными условиями и традициями поэтического лада и песенно-хорового исполнения.

Этот вопрос уже возник в связи с первой публикацией перевода А. Акопяна в газете «Кайц». То же диктует ознакомление и с первыми нотными записями «Интернационала», сделанными в Армении. В 1917 году в Тифлисе вышло печатное издание армянского текста «Интернационала» в переводе А. Акопяна с нотной записью в транскрипции МИФа (псевдоним не расшифрован). Мелодия начиналась с секстового хода вместо квартового. Среди обработок «Интернационала», выполненных в дальнейшем композиторами Кавказа и Закавказья, одно из первых мест принадлежит редакции Романоса Меликяна (1883—1935), с аранжировками которого были переизданы в 1917 году «Революционные песни» А. Акопяна. Обработка Меликяна была сделана для четырехголосного хора. «...За основу был взят вариант МИФа, начинающийся с сексты. В припеве гимна голоса перекликаются, а в дальнейшем сливаются в непрерывном хоре»[30].

Невольно возникает вопрос: не отражает ли такой зачин, свойственный всем без исключения первым армянским аранжировкам «Интернационала», характерные особенности исполнения гимна армянскими рабочими в те годы?..

Исследователями революционной песни в Грузии в свою очередь отмечено своеобразие ряда местных вариантов русских и зарубежных революционных песен, что явилось результатом музыкально-творческого переосмысления их мелодий народными певцами. Такой характер (в частности, в Западной Грузии) носило в годы первой революции исполнение и «Рабочей Марсельезы», и «Варшавянки», и «Смело, товарищи, в ногу», и других песен. Оно отличалось своеобразием национальной манеры, с отклонением от привычного для нас

ритма и мелодии, с заменой четырехголосия трехголосием, характерным для грузинской народно-хоровой музыки, с дополнительным введением вступления и отсутствием в напеве завершающего полного каданса и т. д.[31] Тот же процесс сказался на мелодически-ритмической переакцентировке «Интернационала» на первых этапах его бытования в Грузии.

Специального анализа заслуживает также опыт народных казахских певцов и музыкантов. Судя по фольклорным записям, эти певцы при исполнении революционных песен, переведенных на родной язык, в большинстве случаев творчески перерабатывали мелодии, приближая их к особенностям казахской народной музыки[32].

Так было и с «Марсельезой», исполнявшейся на «киргизском» (казахском) языке еще в годы первой революции, и с песней «Смело, товарищи, в ногу», переведенной в 1915 году ссыльными большевиками — членами северной (Казахстанской) подпольной группы РСДРП. Так было и с «Интернационалом».

Публикуя в сборнике «1000 песен киргизского народа» казахский вариант «Марсельезы», бытовавшей под названием «Уран», выдающийся исследователь и собиратель национального фольклора А. В. Затаевич (1869—1936) сопровождал ее примечанием: «Вот образчик того, как опростилась и во что превратилась „Марсельеза", пущенная в степь...»[33] С равным основанием он мог бы отнести эти слова и к своеобразному звучанию «Интернационала», также «пущенному в степь» на подступах к Октябрю 1917 года.

Слова об «опрощении» песни, «пущенной в степь», отнюдь не следует трактовать в насмешливо-уничижительном смысле (да и менее всего имел это в виду А. В. Затаевич). Разными, порою самыми неожиданными путями, вызывающими те или иные «превращения», идет в различных случаях процесс освоения песни применительно к тем или иным местным, конкретно-историческим, национальным условиям. Приближение сложной и непривычной для казаха той поры мелодии европейской, русской революционной песни к интонациям народной музыки на тогдашнем уровне национальной музыкальной культуры должно было реально помогать распространению песни, ее боевому звучанию в степях, аулах Казахстана — и тем самым было одухотворено высокой, полностью себя оправдывающей целью.

С «ИНТЕРНАЦИОНАЛОМ»

Пропаганда большевистскими организациями «Интернационала» и обращение к нему как к средству революционной агитации отнюдь не ограничивались одним печатанием и распространением текста и нот песни.

Действенным средством пропаганды «Интернационала» явилось начиная с 1905—1907 годов и широкое использование в большевистской публицистике цитат из гимна.

Это была в равной мере и пропаганда песни, и пропаганда песней.

Строфы «Интернационала» нередко завершают передовые статьи большевистских газет, как бы концентрируя основные политические задачи дня[1]. Многообразно используются песенные афоризмы-лозунги «Интернационала» в большевистских листовках и прокламациях. И это в равной мере отражено в листовках не только ЦК петербургских, московских большевиков, но и местных, национальных организаций во всех концах России, в большевистских прокламациях на русском, украинском, армянском, грузинском, латышском, эстонском и других языках народов и народностей страны. По самым приблизительным и далеко не полным подсчетам «Интернационал» цитировался более чем в полумиллионе экземпляров дооктябрьских большевистских листовок и прокламаций.

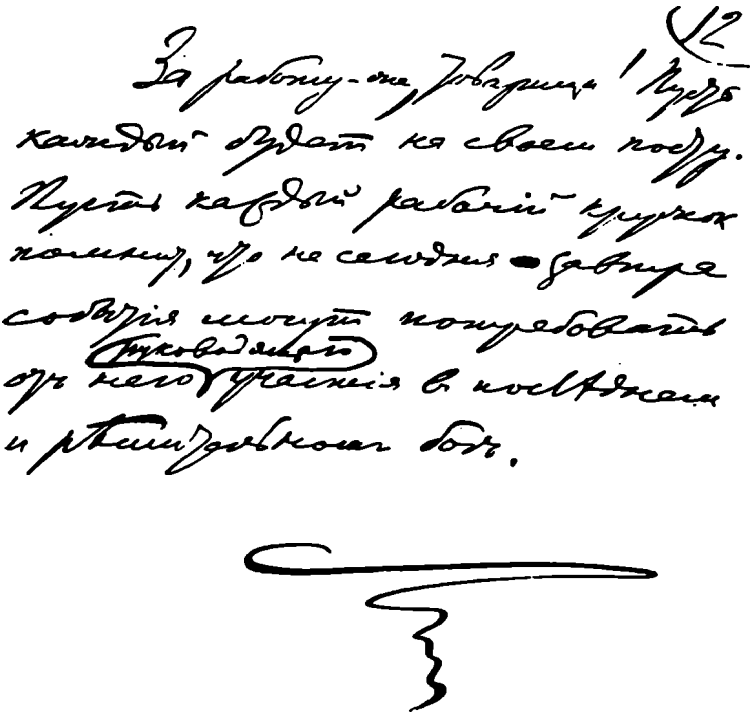
Нет буквально ни одной строфы гимна, которая бы не нашла здесь применения. Любое слово «Интернационала» идет в строку, в красную строку повседневной большевистской агитации. Так, несмотря на все различие конкретных поводов для опосредствования, с равной силой убеждения звучит строфа «Никто не даст нам избавленья» и в листовке екатеринославских большевиков «Готовьтесь к вооруженному восстанию» (июнь 1905), и в прокламации Саратовского комитета РСДРП с призывом поддержать бастующих московских рабочих (октябрь 1905), и в обращении петербургских боль-

шевиков к крестьянам (1906), и в листовке Тифлисского комитета РСДРП по поводу 45-летия «освобождения» крестьян (1906), и в листовке-лекции по вопросам программы и тактики социал-демократии казанских большевиков (апрель 1907), и в прокламации-призыве участвовать в первомайской забастовке Оренбургского комитета РСДРП (1908), и в гектографированной прокламации ревельских большевиков в девятую годовщину 9 Января (1914) и т. д. Столь же органично завершают боевой призыв пермских большевиков к мотовилихинским рабочим (декабрь 1906) строки припева гимна: первая строфа — первомайскую листовку великоустюгской группы РСДРП (1908), а последняя («Лишь мы, работники всемирной...») — антивоенные листовки петербургских большевиков-железнодорожников (май 1915), военного бюро при МК РСДРП (июнь 1915) и др.

Нередко, так же как и в пении на демонстрациях, призывы «Интернационала» сплетаются в листовках со строками других рабочих песен. Так, прокламация уральских большевиков о Кровавом воскресенье (январь 1905) начинается второй строфой «Интернационала», а завершается припевом «Марсельезы». В первомайской листовке Саратовского комитета РСДРП (1906) начальные строки «Интернационала» как бы предшествуют призыву: «Марш, марш вперед, рабочий народ!..» и т. д.[2]

Пример точно и ясно нацеленного использования в революционной публицистике песенных лозунгов, крылатых афоризмов «Интернационала» неизменно давал Ленин.

Цитаты из русского текста «Интернационала» — порою целые строфы — мы встречаем в десятках его произведений, в статьях, речах, докладах на протяжении семнадцати лет — начиная с предоктябрьских дней 1905 года, когда напоминанием о «последнем и решительном бое» завершалась, в связи с призывом к подготовке вооруженного восстания, его статья «От обороны к нападению» (*11*, 271), и вплоть до весны 1922 года, когда Ленин вновь приводил те же слова в политическом отчете ЦК на XI съезде РКП(б). Но теперь он уже давал им новое, конкретно-историческое осмысление: «...так что в этом смысле, действительно, „последний и решительный бой", не с международным капитализмом — там еще много будет „последних и решительных боев", — нет, а вот с русским капитализмом, с тем, который растет из мелкого крестьянского хозяйства, с тем, который им поддерживается. ...Тут предстоит „последний и решительный бой"...» (*45*, 83).



В. И. Ленин. «От обороны к нападению» (сентябрь 1905). Последняя страница рукописи. Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС

Ленин не ограничивается прямым цитированием слов гимна. Почти в каждом случае он раскрывает их смысл и значение в данной конкретной обстановке, в тесной связи с сегодняшней политической жизнью, с реальным процессом борьбы рабочего класса. В этом отношении ленинские цитаты «Интернационала» дают поучительный образец целеустремленного, творчески активного, а не догматического использования революционной песни.

Специальный тщательный анализ ленинских цитат из «Интернационала» должен представить огромный интерес не только в общем историко-теоретическом плане, но и в самой

тесной связи с существующей творческой практикой советских композиторов и поэтов-песенников. Песня, как средство идейно-эмоционального воздействия на слушателя, требует величайшей отточенности, целенаправленности каждого слова, соответственной тональности, ритмического склада, интонации, музыкальных смысловых акцентов.

«Интернационал» в редакции, отшлифованной русской революционной практикой, в высшей мере отвечал этой задаче.

Еще в 1905—1906 годах, пропагандируя «Интернационал», большевистская печать не раз обращалась к опыту зарубежных рабочих, в устах которых «Интернационал» уже в конце прошлого века становится ведущей песней на первомайских демонстрациях. Об этом опыте напоминалось и в передовых статьях, и в корреспонденциях партийных газет, и в многочисленных листовках и прокламациях: «...Стройной могучей волной несутся звуки рабочего гимна „Интернационала"... На всех языках поется „Интернационал" в этот день. Рабочие немецкие, французские, английские, японские — все думают одним умом, одной мыслью и выставляют одни и те же, общие рабочие требования»[3].

К этой теме большевистская печать особенно настойчиво возвращается вслед за публикацией в «Правде» статьи «Евгений Потье».

О пении петербургскими рабочими «революционных песен, с громкими призывами к революции» пишет в мае 1913 года Ленин в статье «Маевка революционного пролетариата» (*23*, 297). Сообщая о праздновании Первомая 1913 года, «Правда», в свою очередь, характеризует ободряющий смысл звучания на этих демонстрациях «Интернационала» и других революционных песен.

«...По случаю праздника Вознесения полиция запретила в черте города петь; по особому распоряжению гельсингфорсского полицмейстера Русскому отделению Гельсингфорсского рабочего союза было запрещено нести свое знамя и петь даже за городом. Как только перешли мост, границу города, раздались мощные звуки «Интернационала», которые не прекращались во время дальнейшего шествия... Несмотря на проливной дождь, в шествии участвовало 10 000 человек», — писал А. Шотман в «Правду» из Гельсингфорса. Рядом письмо из Женевы: «...Под звуки двух оркестров и почти непре-

рывный барабанный бой „красный" кортеж бодро направился через чопорные буржуазные улицы в душные рабочие кварталы... Могучей волной из конца в конец прокатывается подхватываемый то там, то здесь международный рабочий гимн „Интернационал"» [4].

Под рубрикой «За рубежом» «Правда» тогда же печатала заметку, озаглавленную «Солдаты пели „Интернационал"»: «...Бельфор. В казарме 35-го пех. полка солдаты прогуливались по двору с пением „Интернационала". Полковник собрал полк и упрекнул в дурном поведении зачинщиков, которые были затем арестованы» [5].

Наступает новый год, и в канун первой мировой войны, наряду с многочисленными сообщениями о пении революционных песен на маевках 1914 года, «Правда» посвящает «Интернационалу» специальный очерк. В этом очерке описывается подлинный случай, произошедший 19 апреля (1 мая) 1914 года в одесском порту:

«...Портовые рабочие вышли на работу и направились к пароходу-гиганту, чтобы приступить к выгрузке. Но на пароходе было тихо... Прошло несколько минут удивленного молчания, и на палубе парохода выстроилась в нарядных костюмах вся команда... Выстроилась и запела могучую, сильную, прекрасную песнь о грядущем! И, услышав родные звуки „Интернационала", портовые рабочие сразу поняли, почему стоял молча пароход-гигант» [6].

Портовые рабочие идут на пароход, где происходит демонстрация братской солидарности, когда, «не понимая их слов, понимают их праздник, переживают их радость...». На живом примере «Правда» иллюстрирует ленинскую мысль об интернационально-классовом значении гимна, «по знакомому напеву» которого сознательный рабочий всегда и всюду «может найти себе товарищей и друзей».

Большевистская печать, однако, не только констатировала отрадный факт звучания «Интернационала» за рубежом как массовой рабочей песни. На примере той же зарубежной практики она еще в годы первой русской революции показывала, как в условиях обостряющейся классовой борьбы пролетарский гимн приобретал характер своеобразного «проявителя» и стабилизатора всех действительно революционных сил, становясь все более чуждым для «обывателей от революции», оппортунистов, буржуазно-либеральных реформистов.

В очерке, напечатанном весной 1906 года в легальном большевистском журнале «Вестник жизни», описывается

«разрешенная начальством» первомайская демонстрация «на берегу Женевского озера», где распоряжались представители мелкобуржуазных социал-реформистских кругов.

Группа рабочих-демонстрантов запевает «Интернационал». «...Тысячи голосов подхватывают его. Нестройные звуки французского, итальянского и русского языков необычайно странно и вместе с тем красиво переплетаются между собой...» Но русскому рабочему-эмигранту почему-то не поется. Что-то раздражающее есть в нарочитой парадности праздника.

«...Музыку, музыку! — кричит с тротуара толпа любопытных... Распорядитель уступает крику лавочников, дает сигнал, и оркестр играет какой-то заезженный марш... Откормленный жандарм стоит на перекрестке... „Вставай, проклятьем заклейменный!" — дерзко запевает над самым его ухом какой-то русский с горящими от злобы глазами. Жандарм остается неподвижен: знамена и пение сегодня разрешаются... Попробуй завтра!»

Толпа вливается в большой концертный зал, где должен состояться концерт-митинг. «...На эстраде в зале уже поместился певческий хор. Развертывают ноты... и долго поют. Поют о том, как хорошо Первого мая, как честно трудится рабочий и как цветут цветы в полях. Так хорошо Первого мая!!! Какой-то тощий итальянский рабочий запевает сзади: „Это будет последний и решительный бой..." Но на него шикают. На эстраду всходит председатель...»

Одна за другой льются сладкие реформистские речи, прослаиваемые выпадами против «неумеренных».

«...Мне делается душно. С трудом выбираюсь из зала и покидаю этот мирный, приятный праздник... В воображении мелькают сотни образов... И наряду с народной праздничной толпой, где ясные сыны народа сочетались с хитрыми детьми буржуазии, мне чудится другая толпа, толпа голодных и замученных, поднявшихся далеко там, на милом Севере...»

Автор описывает суровую, мужественную демонстрацию русских пролетариев: «Гулко раздается по граниту их дружный и упорный шаг. И нет у них двух выборов, нет двух путей. Вперед!...

Они поют:

— Весь мир насилья мы разроем
До основанья, а затем
Мы наш, мы новый мир построим,—
Кто был ничем, тот будет всем!..

И звуки этой песни будят всех уснувших, и новые ряды борцов вырастают на месте погибших в бою... и чуткий слух западного пролетария тревожно ловит родственные звуки... Стираются грани народов... А звуки, мощные, свободные, как ветер, как мечта, разносятся по всей земле...»[7]

Год от году это испытание «Интернационалом» на верность подлинно революционным принципам становилось все очевиднее. Особенно болезненно это сказывалось в практике немецких рабочих ферейнов, подпавших под влияние оппортунистических, социал-реформистских деятелей социал-демократии. Здесь по-своему давало себя знать отступление от принципов революционного марксизма, которое разъедало изнутри социал-демократическую партию Германии. «Тенденциозной» песне, составлявшей некогда душу «Всеобщего рабочего певческого союза» и призывавшей рабочих певцов и их слушателей к непримиримой классовой борьбе, противопоставлялось «мирное», нейтральное музицирование. Происходило последовательное выхолащивание «политических моментов» из репертуара певческих ферейнов[8].

В знаменитой «Майской песенке социал-демократа», впервые напечатанной в 1924 году под заголовком «Дядюшка Криспин поет» в газете немецких коммунистов «Роте фане», поэт-трибун Эрих Вайнерт вкладывал в уста одного из активистов таких ферейнов характерный призыв: «...Пропой куплет „Интернационала", но только нот мажорных избегай и обойдись без грозного финала, как в прежний май!»

Оппортунистическое вырождение «Всеобщего рабочего певческого союза» закономерно привело его в 1928 году к прямому организационному блокированию с буржуазным «Немецким певческим союзом». Это, в свою очередь, вызвало активизацию революционной оппозиции внутри союза. В 1931 году она выделилась в самостоятельную «Боевую организацию рабочих певцов», тесно связанную с Коммунистической партией Германии. Ее признанным руководителем, ведущим композитором и редактором журнала «Кампф-музик» («Музыка борьбы») стал Ганс Эйслер, провозгласивший: «Хоровое общество рабочих вместо „коллективного Карузо" должно стать руководителем, учителем боевых песен для рабочего класса».

Но все это произошло позднее... О том же, что подготавливало такой раскол, может дать понять одно из выступлений хора дюссельдорфских социал-демократов, состоявшееся незадолго до начала первой мировой войны в Париже.

Извещая об этом концерте, «Юманите» сообщала: парижский префект полиции Лепин взял с хора слово, что он обязуется не петь революционных песен и будет исполнять программу, согласованную с полицией. На концерт собралась почти вся русская эмигрантская колония, много французских рабочих. А. С. Шаповалов, живший в ту пору в Париже, описывает двойственные чувства, охватившие рабочих-большевиков при слушании этого концерта. Обескураживал уже сам внешний облик певцов:

«...Они не были похожи на пролетариев, страдающих и гибнущих в условиях капиталистического общества. Одеты они были все в сюртучные пары и блестящие, накрахмаленные, тугие белоснежные воротнички и манжеты. Вид у большинства был здоровый, цветущий. К довершению всего они надели белые парадные перчатки. Производило впечатление, что живется им в Германии очень недурно...»

Между большевиками и меньшевиками, сидящими в зале, разгораются споры, в какой мере самодовольный мещанский облик певцов отвечает их внутренней сути: «...Наконец, гости из Германии запели. Красивые, стройные звуки раздались под сводами огромного зала, овладели его пространством и слушателями. Все, затаив дыхание, слушали: хор германских рабочих производил впечатление чего-то необыкновенно стройного, мощного и как бы указывал на мощь и стойкость германского коллектива. Долго исполняли они народные песни.

— Что-то они не поют „Интернационала", — сказал один наш товарищ...

— Не будут они петь „Интернационал". Они никогда не решатся нарушить запрещение, исходящее от полиции...»

Рабочие шлют на сцену записку с просьбой исполнить «Интернационал».

«...Германские социал-демократы продолжали между тем на сцене петь. Собравшаяся публика им живо аплодировала. Программа стала подходить к концу. Парижские рабочие напряженно ждали, что они вот-вот запоют „Интернационал". С не меньшим нетерпением ждали и мы, русские. Один из французов не вытерпел и крикнул: „Спойте напоследок „Интернационал", пожалуйста!" Немцы не обратили на это внимания. Один русский студент повторил эту просьбу по-немецки. Публика ждала „Интернационала" как выражения акта международной солидарности, как проявления естественного революционного чувства у рабочих, ждала обычного

в подобных случаях вмешательства полиции. Но немецкие социал-демократы молча, как будто безучастные ко всему, что происходит кругом, стали расходиться. Первым повернулся к выходу их руководитель, за ним двинулась вся масса. С разочарованием, недоумением и даже презрением смотрели на них французские рабочие и русские революционеры...»[9]

Годы первой мировой войны привели к окончательной измене интернационалистским принципам вождей зарубежных социалистических партий (и с ними русских меньшевиков), погрязших в оппортунизме. Угаром буржуазного национализма и шовинизма были отравлены и многие из тех, кто еще вчера считал себя певцом революции. Это падение постигло, в частности, знаменитого французского шансонье Монтегюса. Еще не так давно он славился своим песенным «Салютом 17-му полку», отказавшемуся стрелять в стачечников. Известен рассказ Н. К. Крупской, как полюбилась эта песня Ленину, как задушевно он беседовал с певцом. Теперь на страницах социал-шовинистской газетки «Социальная война» Монтегюс публиковал куплеты, в которых «устаревшему» «Интернационалу» противопоставлялась обуржуазившаяся «Марсельеза»:

Мы поем «Марсельезу»,
Потому что в эти ужасные дни
«Интернационал» оставлен
До победного финала:
Его запоют по возвращении..

Также оставили «Интернационал» и русские меньшевики-оборонцы. И тем уверенней держали в своих руках знамя Интернационала в дни самого ожесточенного разгула шовинизма большевики-интернационалисты. Первомайский номер нелегальной газеты «Пролетарский голос», издававшейся в 1916 году Петербургским комитетом РСДРП, открывался обращением ЦК к рабочим Петербурга. «Пусть громче, сильней звучит в этот день международный рабочий гимн, гимн пролетарской солидарности!» — писала газета, перепечатывая вслед за тем на правах передовой статьи полный текст «Интернационала»[10].

Действенное противопоставление «Интернационала», как гимна пролетарского интернационализма, «Марсельезе», которой правые социалисты издавна пытались демагогически

придать национально-ограниченный характер, имело глубокие корни. Еще в конце прошлого века, в 1896 году, это дало себя знать во время демонстрации, которую затеяли националистически настроенные участники 14-го конгресса французской Рабочей партии, при появлении делегации немецких социалистов, возглавляемой Вильгельмом Либкнехтом. В ответ на их «Марсельезу» французские левые социалисты, «гедовцы», вместе с гостями из Германии запели «Интернационал»...

С удвоенной энергией возобновляет пропаганду гимна большевистская печать на рубеже от Февраля к Октябрю 1917 года.

В первом же номере, вышедшем после падения царского режима (5 марта 1917), «Правда» печатает текст «Интернационала» и вновь его перепечатывает накануне первомайских демонстраций. 10 марта «Правда», публикуя обращение к читателям о желательности спевок и репетиций хорового исполнения революционных песен, сообщает об издании Центральным партийным издательством «Прибой» нового сборника песен. За этим следуют неоднократные призывы к поэтам всех национальностей прислать переводы «Интернационала» для публикации Центральным партийным издательством.

«Наши революционные песни, наши боевые марши мы должны отчетливо не только знать, но и уметь петь могучими хорами улицы. Для этого необходимо сейчас же всюду устроить певческие кружки и по мастерским и по заводам начать спеваться. Приумолкла что-то наша песня!» — предупреждает «Правда» в передовой статье «Готовьтесь к Первому мая» [11].

О том же пишет и газета московских большевиков «Социал-демократ».

Боевому красному знамени уподобляется «Интернационал» в передовой статье «Красное знамя» пятого номера «Правды»:

«На фронте в окопах и везде, где русские войска соприкасаются с неприятельскими, должно быть поднято красное знамя... Такое же значение, как красное знамя, имеет песня „Интернационал". Она напечатана в № 1 „Правды". Ее поют европейские рабочие, должны петь и мы при всяких пролетарских выступлениях. Мотив песни — родной мотив для рабочих всех стран.

Во многих городах Европы рабочее население разноязычное. Но при праздновании 1 Мая, на митингах, демонстрациях и в других подобных случаях все рабочие, каждый на своем языке, поют вместе эту песню. И получается мощный, стройный, единый хор.

В окопах часто противники сидят так близко, что песня слышна. Запойте хором „Интернационал" — и во многих случаях ваши голоса сольются в одном хоре с голосами германских или австрийских пролетариев, одетых в солдатские мундиры...»

Статья заканчивалась призывом к русской революционной армии обучаться хоровому пению «Интернационала», взять эту песню в подмогу в антивоенной борьбе.

Статья была напечатана без подписи, как редакционная. Эту статью, во многом перекликавшуюся со статьей Ленина «Евгений Потье», а местами почти буквально ее цитировавшую, написал давний друг и соратник Ленина, старый правдист Михаил Степанович Ольминский (1863—1933), такой же любитель хорошей песни, как и Ленин.

Новых песен я жду для родной стороны,
Но без горестных слез, без рыданий,
Чтоб они, пролетарского гнева полны,
Зазвучали призывом к восстанью...—

этот сочиненный им новый куплет старой «Дубинушки» нередко повторял Владимир Ильич, не любивший, по свидетельству соратников, песенных жалоб и стонов. «Ну, — говорил в таких случаях Ленин, — вы там как хотите, а я буду петь только один куплет, призывающий к восстанию!» [12]

Песней, всем строем и существом призывающей к восстанию, пересозданию старого мира, и был «Интернационал». Пропаганда «Интернационала» большевиками, особенно усилившаяся после возвращения Ленина в Россию, приобретала особое значение в сложной и во многом противоречивой политической обстановке тех дней.

Сложность обстановки усугублялась тем, что на историческом этапе от Февраля к Октябрю 1917 года «Интернационал», будучи партийным гимном и программной песней передовых отрядов русских пролетариев, не обрел еще по всей стране, в широкой массе рабочих, а тем более в крестьянской массе, той популярности, которая пришла к нему позднее. Наиболее распространенной оставалась его предшествен-

ница, распевавшаяся на несколько видоизмененный мотив французской «Марсельезы»,—«Отречемся от старого мира...».

Было бы неверно без учета времени и обстановки, теряя историческую перспективу — а такое иной раз бывает, — преуменьшать и перечеркивать то, что связано в истории русского рабочего движения с этой «Рабочей Марсельезой», являвшейся отнюдь не переводом, а оригинальной русской революционной песней. Эта песня по-своему отразила и сильные, и слабые стороны раннего этапа освободительной борьбы, когда она была создана народником П. Л. Лавровым (1875). Если «из песни слова не выкинешь», говорит пословица, то и песни не выкинешь из истории.

У «Рабочей Марсельезы», как и у ряда других прославленных, окропленных рабочей кровью, овеянных бурями революции песен, немалые заслуги в истории русского революционного движения. Недаром в большевистских песенниках не только предреволюционных лет, но и 1917—1918 годов текст «Рабочей Марсельезы» в память этих заслуг печатался наряду со «Смело, товарищи, в ногу», «Варшавянкой», «Похоронным маршем» и другими вслед за «Интернационалом». К обличительно-революционным крылатым образам той же «Рабочей Марсельезы» вплоть до 1917 года не раз обращалась большевистская печать, а в отдельных своих выступлениях и Ленин (как это было, например, в обращении к рабочим, написанном в августе 1918 года, где парафразы из «Интернационала» — призыв к «последнему и решительному бою» с кулаками — сочетаются с их характеристикой, целиком построенной на образах «Рабочей Марсельезы») *.

«...В ней звучало железное мужество, и, призывая людей в далекую дорогу к будущему, она честно говорила о тяжестях пути», — писал Горький в повести «Мать» о звучании «Рабочей Марсельезы» на первомайской демонстрации начала века [13].

...Не псалмы мы будем петь,
А «Марсельезу» грянем,—

говорилось в стихотворении А. В. Луначарского «К юбилею 9 Января», напечатанном осенью 1905 года в ленинском «Пролетарии», и в этих словах находило образное песенное выражение столкновение двух миров [14].

* «...Эти пауки жирели на счет разоренных войной крестьян... Эти пиявки пили кровь трудящихся... Эти вампиры...» и т. д. (*37*, 41).

И вместе с тем в поступательном движении русского рабочего класса старый лавровский текст, написанный задолго до образования революционной партии русского пролетариата, все более утрачивал свою действенность, сильнее обнажалась расплывчатость его положительной программы. Новые условия непримиримой классовой борьбы требовали более четких и заостренных песенных призывов, которые не только говорили бы о «тяжести пути», но и давали народу ответ на вопрос «что делать?». Вот почему, не удовлетворяясь лавровским текстом, русские рабочие-поэты, начиная с первых же лет создания РСДРП, пытались заново подтекстовать популярный мотив «Марсельезы» [15].

Среди этих новых «рабочих марсельез» наиболее яркой и выразительной была, безусловно, «Песнь пролетариев» А. Коца, впервые напечатанная в 1902 году рядом с его же переводом «Интернационала» *. И все же ни одной из этих «рабочих марсельез» не удалось завоевать такой популярности и вытеснить старую, как это в дальнейшем сумел сделать «Интернационал», действительно явившийся «Марсельезой нового времени» (любопытно отметить, что в первом номере ленинской «Искры», где впервые на русском языке цитировался припев «Интернационала», он и назывался «Рабочей Марсельезой»). «Интернационал» и стал той «всемирной пролетарской песнью», которая не только звала «отречься от старого мира», но и провозглашала, как наш, новый мир построить.

В «заготовках» к последней главе «Жизни Клима Самгина», оставшейся, как известно, недописанной, сохранилась запись, озаглавленная «Финал»:

«...Широколицая женщина в клетчатой юбке, в черной кофте, перевязанной накрест красной лентой, в красном платке на рыжеватых волосах, шагая рядом с мужиком без шапки и лысоватым, счастливо улыбаясь, смотрела в его кругло открытый, щетинившийся рот.

Мужик грозно пел:

Отр...»

* Распространению «Пролетарской Марсельезы» А. Коца, текст которой многократно перепечатывался в революционных песенниках и не раз цитировался в прокламациях, несомненно, помешало то, что она была написана не на популярную подчеркнуто мажорную мелодию русской «Рабочей Марсельезы», отличающуюся, как известно, от первоисточника, а на трехчастный мотив оригинала — «Марсельезы» Руже де Лиля, распеваемый во Франции, но не привившийся в России.

Слово не дописано, но мы без труда его досказываем. Это — начало «Рабочей Марсельезы»:

Отречемся от старого мира...

Удивительная точность, емкость и пластическая образность памяти Горького общеизвестны. Если в предыдущих главах «Жизни Клима Самгина» он дает своеобразную фонограмму песен, звучавших в годы первой русской революции, то здесь, в «Финале», по-своему фиксирует многосложность «песенного быта» в дни крушения царского режима. Характерно поэтому, что, наряду с повсеместным исполнением «Марсельезы», в тех же записях запечатлено — через призму восприятия Клима Самгина — пение «Интернационала», возникающее на революционных демонстрациях, бурлящих на улицах Петрограда:

«Он смотрел, как мимо него течет стиснутая камнем глазастых стен бесконечная, необыкновенно плотная, серая, мохнатая толпа мужчин, женщин, подростков, и слышал стройное пение:

Вставай, проклятьем заклейменный
Весь мир голодных и рабов...

— Хлеба! Хлеба! — гулко кричали высокие голоса женщин...

Это будет последний
И решительный бой...

Хор был велик, пел непрерывно. Самгин отметил, что, пожалуй, впервые демонстранты поют так стройно, согласно и так бесстрашно раскрывается ими грозный смысл рабочего гимна. В пятом году, 9 января, так не пели» [16].

В этом новом качестве звучания песни, бесспорно, сыграли роль большевистские пропагандисты. И все же преобладающей песней улиц в дни Февральской революции «Интернационал» еще не стал. Ею продолжала оставаться «Марсельеза».

...Как в бурю дюжина груженых барж,
Над баррикадами
Плывет, громыхая, марсельский марш,—

фиксировал под впечатлением событий Маяковский в своей поэтохронике «Революция» (1917) музыку «первого дня рабочего потопа» [17]. И так оно и было на самом деле.

В те дни звучание «Марсельезы» приобретало своеобразный символический характер, как бы связывая давние воспоминания о революционных демонстрациях с новой действительностью. Действительность эта требовала — если говорить об интересах тех, кто делал революцию — рабочих и крестьян, — иных песенных лозунгов. И все же в том, что над февральскими баррикадами плыл по сути дела (применительно к задачам русской революции) устаревший «марсельский марш», была какая-то внутренняя закономерность. Свое чисто песенное выражение находили в этом те иллюзии буржуазно-демократической революции, которые еще предстояло обнажить, разрушить и развеять. Возвращение в Россию Ленина, непосредственно возглавившего большевистский штаб социалистической революции, нанесло всем этим иллюзиям сокрушительный удар.

В одном из первых номеров «Правды», вышедших после падения царского режима, можно было прочитать характерную заметку, озаглавленную «Свобода на фронте»:

«Приехавшие с фронта передают, что весть о свободе встречена в окопах с большой радостью. В ознаменование великого переворота оркестры многих частей на фронте во время утренней и вечерней молитвы вместо гимна исполняли „Марсельезу". Это нововведение производит на воинские части сильнейшее впечатление».

Эта заметка появляется в газете 19 марта (1 апреля) 1917 года. На следующий день «Правда» публикует первое из ленинских «Писем из далека», где Ленин дает всесторонний анализ событий и обосновывает подлинно революционную большевистскую тактику. Свержение самодержавия — это лишь самый первый этап революции, которая должна перерасти в социалистическую.

Пройдут еще две недели, 3 апреля Ленин возвратится на родину, и многотысячная армия петербургских пролетариев будет радостно встречать своего вождя. Наутро отчет «Правды», наряду с общей картиной, запечатлеет и музыку встречи, музыку — в самом локальном значении слова:

«Встреча Ленина началась с Белоострова... К приходу скорого поезда из Торнео дружный хор „Марсельезы" огласил платформу, запруженную рабочими и близкими друзьями Ильича.

...В Петрограде... при появлении товарища Ленина и ехавших с ним эмигрантов солдаты и матросы взяли на караул, а военный оркестр заиграл „Марсельезу"...»[18]

Рассказы современников сохранили и характерный эпизод этого дня, когда Ленин после выступлений с броневика у Финляндского вокзала и с балкона дворца Кшесинской оказался в тесном кругу давних товарищей по борьбе. До глубокой ночи затянулась эта встреча, во время которой Владимир Ильич познакомил своих соратников с сутью Апрельских тезисов. После беседы, рассказывает Е. Д. Стасова, он обратился к собравшимся с предложением: «Давайте петь...» Кто-то запел «Марсельезу». Ленин поморщился и сказал: «Давайте петь „Интернационал"...»

Эти строки воспоминаний соратника и верного помощника Владимира Ильича, вероятно, известны читателю. О них вспоминают почти во всех статьях, посвященных Ленину и революционной песне. Гораздо реже цитируют дальнейшее:

«Мы тогда не умели петь „Интернационал", — признается Стасова. — Вспоминаю, как мы его пели. В этом случае мне всегда приходит на ум басня Крылова „Музыканты": „Запели молодцы, кто в лес, кто по дрова..." Когда мы 23 марта 1917 года на Марсовом поле хоронили жертвы революции, то единственным оркестром, который играл „Интернационал", да и то по нотам, был оркестр кронштадтских моряков...» [19]

Обе части рассказа Е. Д. Стасовой взаимосвязаны. Воспоминания современников изобилуют множеством примеров замечательного умения Ленина делать из самых мелких и случайных, казалось бы, наблюдений далеко идущие выводы и проницательные обобщения.

Так случилось и на этот раз.

На всю жизнь запомнили участники встречи — как свидетельствуют их рассказы — разговор об «Интернационале», который произошел у них с Владимиром Ильичем.

По примеру своих зарубежных предшественников, превративших «Марсельезу» в официальный гимн французской буржуазной республики, правительство десяти министров-капиталистов, спекулируя на популярности «Рабочей Марсельезы», объявило ее государственным гимном.

Распространение «Марсельезы» как «ведущей» (если применить здесь современный термин) революционной песни и неумение даже ряда активных питерских большевиков согласованно и дружно петь свой гимн *, так, чтоб это было в

* Характерный эпизод, относящийся еще к предреволюционным годам, описывает в воспоминаниях о В. И. Ленине один из слушателей рабочей партийной школы, организованной весной 1911 года в предместье Пари-

полном смысле духоподъемно, сигнализировало в этих условиях об одном и том же. И хотя большевистская печать с первых своих дней убежденно пропагандировала «Интернационал» и призывы к повсеместному разучиванию гимна публиковались большевистскими газетами 1917 года буквально с первых номеров, пропаганда эта оказывалась — что и заметил Ленин — недостаточной. И прежде всего потому, что ей не придан был еще всесторонне массовый характер.

Ленинская инициатива была решающей, и именно с тех дней начинается новый этап в упорной, кропотливой пропагандистской и организаторской работе по внедрению боевого гимна революции в самые широкие слои рабочих, солдатских и крестьянских масс.

«...Русская революционная армия во всех ротах, эскадронах, сотнях, батареях и иных командах должна обучиться хоровому пению „Интернационала"»[21], — не перестают повторять большевистские газеты, многократно перепечатывающие текст гимна. Этот текст распространяется в специальных листовках и сборниках. Вслед за массовым тиражом революционного песенника «Песни борьбы», открывающегося «Интернационалом», большевистское издательство «Прибой» летом 1917 года выпускает серию открыток с портретами Маркса и Энгельса и нотами и текстом «Интернационала».

Ликвидацией своей «музыкально-политической неграмотности» (так шутливо выразился как-то, беседуя с товарищами, возглавивший на подступах к Октябрю Военно-революционный комитет Николай Ильич Подвойский) занялся прежде всего партийный актив.

Характерен штрих из воспоминаний ленинского соратника М. С. Кедрова о коллективном выезде в Кронштадт делегатов Всероссийской конференции военных и боевых организаций РСДРП (большевиков), состоявшейся в конце июня

жа, в деревне Лонжюмо. После занятий рабочие — слушатели школы — нередко направлялись в кафе, где организовывали самодеятельный хор, непременным участником, а порой и дирижером которого был Владимир Ильич. Толпа, собиравшаяся у кафе, с интересом слушала русские песни — «Дубинушку», «Стеньку Разина» и другие, неизменно входившие в программу этих импровизационных концертов. «...Обыкновенно Владимир Ильич был и переводчиком, делавшим нам и французам замечания насчет нашего пения. Кроме того, он старался выучить нас петь "Интернационал", но мы так его исполняли, что все французы, знающие музыку "Интернационала", смеялись над нами. И мы так и не научились петь "Интернационал"»[20].

1917 года: «...Во время поездки Подвойский разучивал с делегатами „Интернационал", слова и мотив которого в то время мало кто знал»[22].

Предметом особой заботы большевистских пропагандистов была подготовка таких «запевал», инструкторов по разучиванию революционной песни, которые действительно, с полным пониманием политического смысла этих спевок, могли их проводить на заводах, фабриках, в воинских частях.

Это было тем необходимее, что к певческому делу примазывались «регенты» совсем другого рода, против услуг которых настоятельно предостерегала рабочие организации большевистская печать.

В начале мая 1917 года вслед за призывами к рабочим и солдатам «начать спеваться» «Правда» публикует письмо рабочего Петроградского кабельного завода, разоблачающего одного из таких приспособленцев — помощника мастера телефонного цеха завода, в прошлом черносотенца и регента га́ванской лавры[23].

Совсем иной образ руководителя рабочей спевки, а вместе с ним и самой спевки возникает в очерке А. С. Серафимовича, появившемся в те же дни.

«Рабочие клубы растут по всей Москве...» — рассказывал писатель в этом очерке. Описывая скромный быт и обстановку клуба, куда зашел, он излагает свой душевный разговор с одним рабочим, происходивший на фоне разучивания гимна рабочим хоровым кружком: «...В другой комнате певица под маленькую складную фисгармонию обучала „Интернационалу". Голоса неповоротливо, по-русски, на манер „Не одна-то во поле дороженька", разноголосно тянули мотив. — Господи, да нельзя так тянуть, — слышался голос певицы, — ведь это не молоко везете. Это русские песни разливаются и горюют медленно и тягуче, а тут нервно, напряженно, поймите, пролетариат всего мира идет в ногу, мировой марш, поймите, ну?!»

Разговор писателя с рабочим подходит к концу:

«...Мы помолчали. Из соседней комнаты более дружно:

„...и если гро-ом ве-ели-кий гря-а-анет..." Лучше идет, певица уже не волнуется так...»[24]

Так на пути к Октябрю исподволь настойчиво готовились по путевкам большевистской партии «могучие хоры рабочих улиц», несшие, как стяг, мелодию «Интернационала».

Систематические спевки «Интернационала» по инициативе и под руководством большевистских «регентов» проводились

в повсеместно возникавших рабочих, партийных, железнодорожных, солдатских, юношеских клубах не только в Москве и Петрограде, но и в Иванове, Красноярске, Нижнем Новгороде, Уфе, Екатеринославе и других городах. Дружным, воодушевленным исполнением «Интернационала» начинает славиться ряд рабочих хоров, в которых запевалами (и в прямом, и в переносном смысле) являлись большевики, как, например, превосходный хор и оркестр рабочих и работниц завода «Новый Лесснер», бывший активным участником концертов-митингов, организовывавшихся летом 1917 года петроградскими большевиками, Социалистическим союзом рабочей молодежи, редакцией «Работницы» и др.

И как наглядное свидетельство результатов всей этой работы все чаще начинают появляться на столбцах большевистских газет известия о пении «Интернационала» на демонстрациях, клубных вечерах и т. д.

Вслед за статьей Ленина «О задачах пролетариата в данной революции» московский «Социал-демократ» печатает отчет об открытии социал-демократического клуба Бутырского района (большевиков): «...Приветствовать открытие клуба явились рабочие разных заводов, с красными знаменами. Весело и дружно пели революционные песни. На далеком расстоянии слышны были стройные звуки „Интернационала"» [25].

«Хорошо жилось вчера на улицах!» — пишет в «Правде» *А. У.* (по-видимому, А. И. Ульянова-Елизарова), характеризуя «мощный, нескончаемый поток рабочего люда» на первомайской демонстрации: «Военные оркестры чередовались с хорами революционных песен... Особенно юный и весенний характер придавали демонстрации процессии детей и подростков, двигавшиеся во главе каждого из потоков с окраин. Их праздничные личики, их серьезно сомкнутые ряды и особенно «Интернационал», распеваемый их детскими голосами... делали эту часть демонстрации прямо трогательной...» [26]

Характерная деталь, вырисовывающаяся из сообщений об этой демонстрации: своеобразным застрельщиком и пропагандистом «Интернационала» в Первомай 1917 года явилась молодежь (заметка, напечатанная рядом с «Впечатлениями» *А. У.*, так и названа: «Заводские мальчики и 1 Мая») — те, кому и предстояло в будущем под знаменем «Интернационала» осуществить ленинский план построения социалистического общества.

«...В вечерних сумерках долго еще видны рабочие знамена и слышно пение „Рабочей Марсельезы" и „Интернацио-

нала"», — гласит отчет о многотысячной демонстрации петроградских рабочих, проходившей 5 мая под лозунгами «Долой Временное правительство», «Вся власть Советам»...[27]

«С утра до ночи под лесом красных знамен двигались рабочие демонстрации. Пение „Интернационала", звуки оркестров — все это усиливало торжественную обстановку пролетарского праздника», — писал в «Правду» иваново-вознесенский корреспондент о первомайской демонстрации, проходившей под руководством большевиков[28].

В мае 1917 года писательница М. В. Алтаева-Ямщикова (Ал. Алтаев) слушает выступление Ленина на антивоенном митинге, организованном большевистской «Солдатской правдой» в помещении Морского кадетского корпуса:

«...Он заканчивает речь среди шумных оваций, которые сливаются с торжественными звуками „Интернационала". В первый раз я слышала, как рабочие поют „Интернационал". До сих пор помню впечатление, какое произвело на меня это мощное пение: оно подхватило меня, вовлекло в рабочую массу, смущение мое мгновенно прошло. Я пела со всеми и чувствовала неразрывную связь с этой массой, чувствовала веру в человека, которого только что, в первый раз в жизни, услышала и которому светло и радостно — я видела это — верили рабочие.

Толпа выплеснула меня из зала на улицу. Мы шли и пели. Все пели, и это пение чу́дно объединяло»[29].

Номер «Правды» от 20 июня открывался передовой статьей Ленина «Восемнадцатое июня», в которой «мощная демонстрация протеста» питерских рабочих характеризуется как «один из дней перелома», «демонстрация сил и политики революционного пролетариата» (*32*, 360—362). А рядом — корреспонденции с мест, в которых снова говорится о все более усиливавшемся звучании «Интернационала».

Пропаганда «Интернационала» большевистскими газетами вызывает беспокойство правящих кругов буржуазии и ее прислужников. В первомайские дни 1917 года визг буржуазной печати встречают напоминания «Правды», «Социал-демократа» и других большевистских газет о необходимости для рабочих «начать спеваться», «разучивать пролетарские песни (в особенности „Интернационал")»[30]. Это-то «в особенности» и вызывало ярость буржуазных журналистов: слишком уж очевидно было особенное, революционно-организующее, непримиримое ко всякому буржуазному суесловию звучание пролетарского гимна.

Буржуазное «Русское слово» тотчас же печатает истеричный фельетон А. Яблоновского, раздраженно характеризующего эти призывы как «пример политической безответственности». Этот фельетон немедля одобрительно цитирует «Русская музыкальная газета», специализировавшаяся в тот период на всевозможных домыслах о происхождении и музыкальной «несостоятельности» «Интернационала» и других революционных песен [31].

«...На всех вокзалах тысячи неразгруженных вагонов, — сетует Яблоновский. — На снарядных заводах не хватает рабочих, в пекарнях мало хлеба, городские улицы не очищены от грязного льда. А та же газета „Правда" призывает не медлить ни одной минуты и... разучивать революционные песни к будущему майскому празднику...»[32]

Фельетонист «Русского слова», ставший после Октября активнейшим сотрудником белогвардейской печати, обеспокоен был, разумеется, не столько проблемой очистки улиц ото льда, сколько очисткой улиц от рабочих, выходящих с песнями на «последний, решительный бой».

В унисон с Яблоновским шипел и один из самых типичных представителей ренегатски-реакционной литературы «безвременья», автор порнографического «Санина» М. Арцыбашев, впоследствии также закончивший жизнь на дне белой эмиграции. В апреле 1917 года он предпринял издание в Москве погромной, контрреволюционной газеты, не постеснявшись назвать ее «Свобода».

Осыпая бранью представителей рабочей демократии, он одно из первых же «обличений» посвятил характерному эпизоду, произошедшему в Большом театре незадолго до Первого мая. После исполнения оркестром «Марсельезы» из бывшей великокняжеской ложи, отданной, к неописуемому возмущению его, рабочим, раздались громкие, настойчивые требования исполнить «Интернационал». Одного упоминания об «Интернационале» оказалось достаточно, чтобы привести певца порнографической «свободы» в состояние полного исступления [33].

Под заголовком «М. Арцыбашев, „Марсельеза" и „Интернационал"» этот пасквиль не замедлил тотчас же сочувственно перепечатать крупнейший орган московской буржуазной театрально-музыкальной прессы — журнал «Рампа и жизнь».

При всей своей ничтожности, эти «филиппики» характерны как знамение времени. Песня-оружие попадала точно в цель, ранила врага в самое сердце.

В обстановке обострявшейся политической борьбы противопоставление «Интернационала» «Марсельезе» приобретало все более важный характер.

В противовес пролетарскому «Интернационалу», всем существом своим провозглашавшему «война — войне!», оборончески-меньшевистская печать звала солдат умирать за интересы буржуазии, «устремляясь в бой под звуки „Марсельезы"». Это — буквальная цитата из передовой статьи «Единства» от 1 июля 1917 года *.

И как бы в ответ на это большевистская печать — петроградская «Правда», московский «Социал-демократ», а за ними провинциальные большевистские газеты, пропагандируя «Интернационал», одновременно перепечатывают пародийно-сатирическую «Марсельезу социал-шовинистов». Эту песню, написанную еще летом 1916 года рабочим поэтом-правдистом Иваном Логиновым, тогда же издала отдельной листовкой большевистская Больничная касса завода Нобеля. Песня выходила и в рукописных списках, была известна многим питерским рабочим. Теперь она прозвучала и с большой трибуны центральной партийной печати:

От доктрины великой, святой
Отречемся, друзья, от марксизма,
Нам дороже кумир шовинизма,
Нам не надо борьбы классовой!
...Вставай, подымайся, эсдек-патриот,
Иди на врага-иноземца
И бей пролетария-немца...
Вперед, вперед, вперед!.. [34]

Нет, не о такой «молитве» (см. выше корреспонденцию «Правды» «Свобода на фронте») мечтали солдаты, когда слушали «Марсельезу» в дни «медового месяца» Февральской революции! Теперь уже по-новому воспринималась ими «Марсельеза».

Песни, как и книги, имеют свою судьбу.

В известном «Диалоге об искусстве», написанном в годы первой русской революции и по политической своей направ-

* Четыре месяца спустя это же «Единство», выступая уже в первые дни Советской власти с призывом к контрреволюционному мятежу, вновь пыталось опереться на «Марсельезу»: «...Русские люди! Прислушайтесь к победному гимну, воодушевлявшему людей Великой французской революции!..» (Какая власть нужна русскому народу?— Единство, 1917, 5 ноября).

ленности перекликавшемся с программной ленинской статьей «Партийная организация и партийная литература», А. В. Луначарский образно воссоздал звучание в те годы «Марсельезы» как «царицы маршей», «под которую совершают подвиги и борются за торжество человечности». В предисловии к новому изданию этого «Диалога», вышедшему через двенадцать лет после первого, в 1919 году, Луначарский писал: «...по совести сказать, мне нечего изменить в моем диалоге, только финал его, где „Марсельеза" выступает как образчик революционного искусства, сейчас немного шокирует того или иного читателя. Ее захватали руками бескровные полудемократы и соглашатели. Но и этих строк мне не хочется менять. Гордая „Марсельеза" наших предшественников останется нашей. Она сумеет стряхнуть со своих крыльев весь серый прах, который набросали на нее буржуазные и полубуржуазные писатели всех стран, и воспарить вместе с „Интернационалом" и грядущими нашими гимнами над головой победоносного пролетариата»[35].

Предвиденье Луначарского о вторичной перемене судьбы «Марсельезы» оправдалось.

Объявление во Франции «Марсельезы» официальным гимном буржуазной республики в свое время также оттолкнуло от нее передовые слои трудящихся. В дни движения Народного фронта, а затем в рядах Сопротивления она вновь зазвучала во Франции как песенное олицетворение национальных революционных традиций. «По призыву Коммунистической партии трудящиеся вновь подхватили „Марсельезу". Они восстановили ее былое революционное значение и страстность...— говорил Морис Торез 27 июня 1936 года в речи по случаю столетия со дня смерти автора „Марсельезы" Руже де Лиля.— Под звуки „Марсельезы" и „Интернационала", под трехцветными и красными знаменами мы построим свободную, сильную и счастливую Францию!»[36]

По-иному воспринимается теперь эта мелодия и у нас в стране. Как яркое напоминание об одном из давних этапов их борьбы с самодержавием волнующе звучит в устах участников хоров ветеранов революции спутница их юных лет — «Рабочая Марсельеза». Но для того, чтобы она могла так сейчас восприниматься, потребовалась определенная историческая дистанция. А в ожесточенных классовых схватках времен первой мировой войны и Февральской революции она невольно ассоциировалась с шовинистической пропагандой и демагогией буржуазного Временного правительства. И все

более значительную силу обретал «Интернационал» как песенное знамя настоящего и программа будущего, закономерно став победной песнью октябрьского штурма, а затем и первым Государственным гимном первого в мире государства рабочих и крестьян.

В статье «Евгений Потье» Ленин, наряду с «Интернационалом», особо отмечал его поэму «Рабочие Америки к рабочим Франции». «...Он обрисовал в ней жизнь рабочих под игом капитализма, их нищету, их каторжный труд, их эксплуатацию, их твердую уверенность в грядущей победе их дела», — писал Ленин (*22*, 274).

Эпохе сдвигов социальных —
Привет! Вся даль озарена.
У масс интернациональных,
У всех рабочих цель одна —

так начинается поэма.

Вопрос решен, и вновь из дому
На бой выходит нищета.
В Совете — первый голос грому,
Откроем буре ворота...[37]

Эти строки были написаны в 1876 году. Прошли годы, и в живом революционном творчестве русских народных масс, руководимых ленинской партией, прозорливые слова Потье о Совете, в котором «первый голос грому», раскрылись во всем своем новом значении.

Октябрь 1917 года открыл новую страницу в летописи «песни песней революции».

В многочисленных воспоминаниях участников событий, в десятках художественных произведений отражено, как с пением «Интернационала» рабочие, матросы и солдаты вели бои в октябре — ноябре 1917 года. Но, пожалуй, мало кому удалось столь ярко и рельефно передать особый строй тогдашнего звучания гимна, как это сделал Дмитрий Фурманов, запевала «Интернационала» среди ивановских большевиков.

В воспоминаниях о Фурманове один из большевистских депутатов Ивановского Совета рабочих и солдатских депутатов Г. Горелкин описывает заседание Совета в ночь на 26 октября. Бурей аплодисментов было встречено прервавшее доклад сообщение Фурманова о низвержении Временного правительства и переходе власти к Советам.

«...Фурманов своим чистым, бархатным баритоном запел „Интернационал". А петь он любил и пел прекрасно. Это были поистине потрясающие минуты... У нас тогда обычно каждое заседание оканчивалось пением „Интернационала". Но на этот раз... „Интернационал" звучал поистине великим пролетарским победным гимном...» [38]

Рассказывая в очерке «Незабываемые дни», как в шуме и гуле собрания «из хаоса вдруг родились, окрепли и полились звуки священного гимна», Фурманов писал:

«Певали свой гимн мы до этого, певали и после этого многие сотни раз, но не помню другого дня, когда его пели бы, как теперь: с такою раскрывающейся внутренней силой, с таким горячим, захлебывающимся порывом, с такой целомудренной, горячей верой в каждое слово... Мы не только пели— мы видели перед собой, наяву, как поднялись, идут, колышутся рабочие рати на этот смертный последний бой; нам уже слышны грозные, воинственные клики, нам слышится суровая команда — чеканная, короткая, строгая, мы слышим, как лязгает, звенит оружие... Да, это поднялись рабочие рати.

...Эти вести из Москвы — вот он и грянул, великий гром! Рабочие победили. Рабочие взяли власть... Враг разбит — повержена „свора псов и палачей"... А солнце сияет, сжигает огнем своих лучей... Да, да, все как в песне: наш путеводный гимн, самая дорогая, заветная песня, которую пели в подполье рабы, за которую гнали, ссылали, расстреливали, вешали, терзали по тюрьмам, — может ли ошибаться эта песня, вспоенная кровью мучеников?.. Пришли наши дни — их мы ждали. Здравствуй, новая жизнь!..» [39]

Наступил рассвет нового дня — 26 октября, и делегаты II Всероссийского съезда Советов, которым накануне выпала величайшая миссия провозгласить начало существования Советской власти, приняли в Красном Петрограде два новых исторических решения — декреты о мире и о земле.

О том, как делегаты съезда принимали бессмертный ленинский Декрет о мире, в немногословных протоколах съезда говорится:

«...Обращение к народам и правительствам принято единогласно. После голосования энтузиазм собрания проявился в шумных и продолжительных аплодисментах, после которых собрание стройно спело „Интернационал". Затем были устроены овации товарищу Ленину по предложению одного члена собрания, как автору обращения и стойкому борцу и вождю рабоче-крестьянской победоносной революции...» [40]

Один из делегатов съезда, участник октябрьских боев Я. П. Бирзал вспоминает эти минуты: «Овация неожиданно переросла в песню. Все с большим подъемом стали петь „Интернационал". Мы, латыши, пели на своем языке. Справа от нас были слышны слова песни на незнакомом мне языке. Скользнув взором в ту сторону, я увидел совершенно необычную картину: представители печати не сидели больше в своих креслах, а чтобы лучше видеть, что происходит в зале, встали на стол. На целую голову возвышалась над их группой характерная фигура американского журналиста Джона Рида, который, дирижируя руками, громким голосом пел „Интернационал" по-английски»[41].

Сам Джон Рид рассказывает:

«...Неожиданный и стихийный порыв поднял нас всех на ноги, и наше единодушие вылилось в стройном, волнующем звучании „Интернационала". Какой-то старый, седеющий солдат плакал, как ребенок. Александра Коллонтай потихоньку смахнула слезу. Могучий гимн заполнял зал, вырывался сквозь окна и двери и уносился в притихшее небо. „Конец войне! Конец войне!" — радостно говорил, улыбаясь, мой сосед, молодой рабочий...»[42]

Рассказ Рида как бы продолжает сидевший рядом с ним на этом заседании в «ложе прессы» и так же, как и он, ставший взволнованным летописцем «десяти дней, которые потрясли мир» Альберт Рис Вильямс: «...С тех пор каждый раз, когда я слышу звуки этого знаменитого рабочего гимна, я вижу перед собой взволнованных, торжественных людей, охваченных единым порывом, я вижу Ленина и рядом с ним всех большевистских руководителей, стоя поющих вместе с залом.

Всю осень 1917 года мы часто слышали и пели „Интернационал". Но в ту ночь, когда вместе с нами пел Ленин, вы бы слышали, как мы пели! Люди плакали и обнимались. ...Сидящие в зале были не просто зрителями. Люди понимали, что это был их день, их ночь. Они снова начали аплодировать, топать ногами и смотреть друг на друга радостными глазами»[43].

Прошло полтора месяца, и под сводами Таврического дворца открылся III Всероссийский съезд Советов.

На трибуне — Ленин. «Господа эксплуататоры еще летом 1917 года поняли, что дело идет о „последних решительных битвах"», — говорил он в докладе, открывавшем съезд. И вновь перефразировал слова гимна, когда, подытоживая

работу съезда и отмечая историческую его роль, напоминал, что «все великие революции стремились всегда смести до основания старый капиталистический строй»:

«Теперь мы, на расчищенном от исторического хлама пути, будем строить мощное, светлое здание социалистического общества» (*35*, 286—287).

Не о том ли говорилось и в строфах «Интернационала», с новой силой загремевшего в зале Таврического дворца, едва закончилась речь Ленина:

Весь мир насилья мы разрушим
До основанья, а затем —
Мы наш, мы новый мир построим...

«Интернационал» не раз пели в тех же стенах и во время II съезда Советов. Но вот что примечательно: хотя между II и III съездами прошло совсем немного времени, нельзя было не заметить нечто новое в самом характере звучания «Интернационала» на заседаниях народного парламента, высшего государственного органа Страны Советов, каким являлся съезд.

«...Объявляю III Всероссийский съезд Советов открытым. *(Бурные аплодисменты.)*

После этих слов тов. Свердлова в зале раздаются звуки „Интернационала", который исполняется оркестром моряков. Под взрыв аплодисментов несколько духовых оркестров местного гарнизона сменяют „Интернационал" громовыми звуками „Марсельезы".

После того как стихли оркестры, тов. Свердлов предлагает собранию спеть „Интернационал".

Все встают.

Зал оглашается пением международного рабочего гимна.

Когда все стихает, председательствующий выступает с кратким приветственным словом», — свидетельствует протокол открытия съезда [44].

Новым и необычным на заседании явилось то, что — в п е р в ы е в съездовской практике! — пение «Интернационала», которое в моменты особой торжественности обычно возникало как бы самопроизвольно, в общем стихийном порыве, здесь словно закреплялось в торжественном, официальном церемониале. Впервые председательствующий обращался к участникам собрания со специальным предложением спеть

«Интернационал», как бы подчеркивая этим его особую роль — роль гимна.

О новом значении, какое приобрел «Интернационал» на этом съезде, образно говорилось и в предисловии, предпосланном первому изданию протоколов съезда:

«10-е января, день открытия III Всероссийского съезда Советов, навсегда неизгладимыми чертами будет запечатлен в памяти всех участников этого исторического собрания. В стенах Таврического дворца, который столько раз оглашался холопским гимном царизма, впервые музыка „Интернационала" прозвучала не как музыка будущего, а как торжественная песня победившей революции.

И вслед за международным гимном рабочих, как историческое воспоминание о пройденном пути, раздались звуки „Марсельезы". „Интернационал" победил „Марсельезу", как революция пролетарская оставляет позади революцию буржуазную, как внук побеждает деда, занимая его место на пиру жизни...»

Закономерно было то, что в новом своем качестве, как «торжественная песня победившей революции», «Интернационал» впервые прозвучал именно на этом съезде, принявшем декларацию о государственном устройстве Республики Советов.

«Интернационал» победил «Марсельезу»...

Один за другим приветствовали съезд зарубежные делегаты. В протоколах съезда читаем:

«...Бурные аплодисменты покрывают последние слова оратора. Оркестр играет „Интернационал"».

И снова:

«„...Да здравствует революционная Россия!.. Да здравствует власть Советов Рабочих, Солдатских и Крестьянских Депутатов!" — возглашает при буре приветствий и при поливших с хор звуках „Интернационала" тов. Вильямс».

Характеризуя выступавших зарубежных товарищей как подлинных послов мирового пролетариата, верительные грамоты которых были с почетом приняты съездом, редакция протоколов съезда указывала в предисловии, что, покидая съезд, они «...уносили в душе вместе с музыкой „Интернационала" и ту неслышную музыку глубочайшего чувства братства народов, которого не знал и не мог знать буржуазный мир» [45].

...В знаменитой статье «Интеллигенция и революция», начатой в первые дни третьего месяца новой, Октябрьской эры и законченной как раз в день открытия III съезда Советов, статье, завершавшейся призывом к мастерам культуры: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию!» — Александр Блок сложил подлинный гимн «музыке новой жизни», «музыке Революции»:

«...Мы любили эти диссонансы, эти ревы, эти звоны, эти неожиданные переходы... в оркестре. Но, если мы их действительно любили, а не только щекотали свои нервы в людном театральном зале после обеда, мы должны слушать и любить те же звуки теперь, когда они вылетают из мирового оркестра; и, слушая, понимать, что это о том же, все о том же... „Мир и братство народов" — вот знак, под которым проходит русская революция. Вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать» [46].

В ответ на улюлюканье мнимых «российских патриотов», разъяренных этим призывом, Блок пишет озаренное подлинным гражданским пафосом стихотворение — письмо Зинаиде Гиппиус [47]. «В грозном хоре, где гудит и воет ураган», великий русский поэт сумел вдали увидеть «исполинский очерк новых стран». Стихотворение заканчивалось знаменательным обобщенным образом:

...Высоко над нами — над волнами,—
Как заря над черными скалами —
Вест знамя — Интернацьонал!

«Интернационал» звучит в этих стихах не только как лейтмотив «музыки Революции», но и как знамя — гимн молодого Советского государства.

Аккумулируя революционную энергию, «Интернационал» по-прежнему сохранял значение призыва людей труда к «последнему, решительному бою». Но в то же время — и в том была диалектика новой главы его истории — он с каждым днем все явственнее обретал значение, в полной мере соответствующее энциклопедическому определению слова «гимн»: «Торжественная песнь, принятая как символ государственного или классового единства» [48].

Чрезвычайно быстро, в темпах, отвечающих развертыванию революционных событий, складывается тот неписаный устав, по которому уже в первые месяцы после Октября именно «Интернационал» становится торжественным аккордом, знаменующим открытие или завершение массовых со-

браний, митингов, съездов, неизменно служит мощным песенным ответом наэлектризованной аудитории на выступления В. И. Ленина и его соратников, гремит в меди оркестров и звучании хоров на торжествах открытия революционных памятников и мемориальных досок, на парадах и смотрах первых отрядов бойцов Красной Армии.

В плоти живых дел утверждала первая в мире держава рабочих и крестьян вещие слова: «Мы наш, мы новый мир построим: кто был ничем, тот станет всем...» В том, что именно «Интернационал» стал в эпоху пролетарской диктатуры первым Государственным гимном Советской Республики, не было и не могло быть, разумеется, ничего неожиданного. Знаменательно, однако, то, что превращение «Интернационала» в Государственный гимн ни вначале, ни в дальнейшем так и не было закреплено в каких-либо официальных документах, не шло обычным, законодательным порядком. «Интернационал», в отличие от государственных гимнов всех времен и народов, стал гимном Страны Советов волею народа — «явочным порядком». И в этом, как в фокусе, отразилось своеобразие процессов бурного, ломающего все каноны, революционного творчества в величайшие поворотные часы истории, подтвердилась органическая связь «Интернационала» с жизнью и борьбой русского революционного пролетариата.

Со всей отчетливостью «самоутверждение» «Интернационала» как Государственного гимна сказалось уже, как мы видели, на заседаниях III съезда Советов в январе 1918 года. И это как бы предварило ряд официальных актов, утверждавших вместо прежних новые эмблемы государства, которым надлежало в полной мере знаменовать его характер и природу, достойно представлять Советскую страну и внутри ее, и вовне.

8 апреля 1918 года ВЦИК принимает декрет о флаге Российской Республики. Выступая с проектом декрета, Я. М. Свердлов, гласит протокол заседания ВЦИК, «...выражает уверенность, что рассмотрение этого вопроса займет немного времени, несмотря на то, что этот вопрос не только государственной, но и мировой важности. Не может быть двух мнений, что мы должны продолжать всю свою дальнейшую творческую работу в нашей революционной стране под тем же флагом, под которым мы всегда шли в борьбу. Нашим государственным флагом должен быть красный флаг»[49].

В апреле — мае 1918 года в комиссии при Совнаркоме, а затем в Совете Народных Комиссаров неоднократно при

самом деятельном участии В. И. Ленина обсуждаются проекты печати Совнаркома и герба с эмблемой рабоче-крестьянской республики. 16 мая Совнарком утверждает изображение в эмблеме орудий труда — серпа и молота — и принимает ленинское предложение «выкинуть из рисунка меч». «Мне только что принесли новую государственную печать...» — пишет Кларе Цеткин Владимир Ильич 26 июля 1918 года (*50*, 128). 24 июля Советское правительство выносит решение о категорическом запрещении употреблять старый герб... И хотя в документах не зафиксированы никакие решения о «звуковом гербе», «песенном флаге» страны, именно в этот период, в тесной связи с упомянутыми актами, по непосредственной ленинской инициативе делается новый шаг к утверждению «Интернационала» в роли Государственного гимна. Подчеркивается, что он в такой же мере заменяет старый гимн, как красный флаг заменил трехцветный, а серп и молот — двуглавого орла, с глав которого буржуазное Временное правительство рискнуло только робко снять короны...

В августе 1918 года «Известия ВЦИК» сообщают о новой высокой «трибуне», предоставленной гимну революции.

«„Интернационал" со стен Кремлевской башни» — так называлось это сообщение, в котором говорилось, что одному из московских рабочих удалось починить механизм курантов на Спасской башне, попорченный снарядом в октябрьские дни. Он, рассказывалось об этом мастере, также приспособил вал часов для того, чтобы вместо царского гимна «Боже, царя храни» часы вызванивали мелодию «Интернационала», а взамен церковного «Коль славен» — революционный похоронный марш «Вы жертвою пали» *:

«...На днях члены Исп. к-та Моск. Совета, т. Владимирский и др., присутствовали при опыте, который производил мастер над курантами. По словам т. Владимирского, колокольный звон, передающий „Интернационал" и „Похоронный марш", особенно хорошо звучит со стороны Замоскворечья; с Красной площади мотив немного заглушается стуком грузовых машин, проезжающих по площади, и автомобильными рожками. Куранты начинают играть с 6 час. утра. Первым исполняется „Интернационал", через каждые 3 часа мотив меняется... день заканчивается „Интернационалом"» [50].

* В дальнейшем, чтобы еще отчетливее подчеркнуть значение звучания гимна с «главных часов» страны, была оставлена одна мелодия «Интернационала», звеневшая со Спасской башни до конца 1943 года.

Имя инициатора звучания «Интернационала» с кремлевских башен в сообщении не названо. Оно как бы подразумевалось само собой. В самом этом предложении были и ленинская смелость, и ленинский размах, и великое его умение выбрать точный момент для удара, найти новое, необычное и в то же время поражающее простотой, наглядностью и выразительностью решение задачи.

Это был один из самых тяжелых и сложных периодов в жизни страны. «...Припомните положение год назад. Как раз в июле 1918 года тучи, казалось бы, самые грозные, и беды, казалось бы, совершенно непоправимые, скопились вокруг Советской республики», — напоминал Владимир Ильич в одном из выступлений 1919 года (*39*, 30). И если, наперекор всем грозам и бедам, именно в такое время он счел необходимым поднять вопрос об окрылении курантов мелодией «Интернационала», значит, дело было действительно важное, государственное.

Как это было осуществлено? Известная сцена с часовщиком в пьесе Н. Погодина «Кремлевские куранты», давая художественное воплощение мысли о роли Ленина в утверждении новой судьбы кремлевских курантов, в то же время далеко не отвечала реальной обстановке происходившего. На самом деле задание Ленина осуществили рабочий кремлевских механических мастерских — слесарь Н. В. Беренс и молодой художник — студент М. М. Черемных, ставший впоследствии известным мастером советской сатиры.

Любитель-музыкант, Черемных и составил партитуру переложения мелодии «Интернационала» для кремлевских колоколов-курантов.

«Надо заставить и Спасскую башню агитировать за Советскую власть!» — вспоминал впоследствии М. М. Черемных напутственное слово Ленина, рассказывая, как восхищенно вслушивался Владимир Ильич в перезвон кремлевских курантов, когда они впервые провозгласили мелодию «Интернационала»[51].

Жизнь полностью подтвердила мысль Ленина. Отныне мелодия «Интернационала» взвивалась и реяла над миром в самом сердце Советской страны, рядом с красным флагом Кремля, и тем самым заново освещался глубинный смысл слов, прозвучавших со страниц «Правды» еще в марте 1917-го («...Такое же значение, как красное знамя, имеет песня „Интернационал"») и нашедших поэтическое претворение в строках Маяковского[52]:

Красисет на шпиле флага тряпица,
бессонен Кремль,
и стены его
зовут работать
и торопиться,
бросая
со Спасской
гимн боевой...

«Все, у кого есть голос, сердце и кровь в жилах», — писал Берлиоз, вместо общепринятого обозначения голосов (теноры и басы), в начале партитуры своей транскрипции «Марсельезы» для большого оркестра с хором. С не меньшим основанием то же могло быть помечено на нотах «Интернационала». Это было как бы предуказано всей энергией мысли и движением мелодии гимна.

Самый тщательный и вдумчивый из редакторов, каких знает песня, — народ нередко вносит в песню — и в распев ее, и в текст — свои уточнения. Прошел такую редактуру и «Интернационал».

Любопытный отзвук убыстренного, в темпе марша, исполнения припева, характерного для первоначального периода Советской власти, встречается в одной из самых первых рецензий советской печати на поэму Блока «Двенадцать». В дни, когда «Интернационал» еще только начинал звучать с кремлевских башен, «Вечерние известия Московского Совета», характеризуя «Двенадцать» как «лучшее, наиболее яркое произведение последнего времени», констатировали:

«...Автор подметил много настроений, оборотов и образов, которые характерны для всей городской бедноты. Здесь его язык становится в полном смысле народным.

Революцьонный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

Недаром автор пишет здесь «революцьонный», а не «революционный». Здесь слышится тот припев «Интернационала», который так слился в представлении масс с международным характером революции: «С Интернацьоналом воспрянет род людской» *[53].

* Таково же и начертание слова «Интернацьонал» и в относящемся к тому же времени стихотворном обращении А. Блока к З. Гиппиус (см. с. 143).

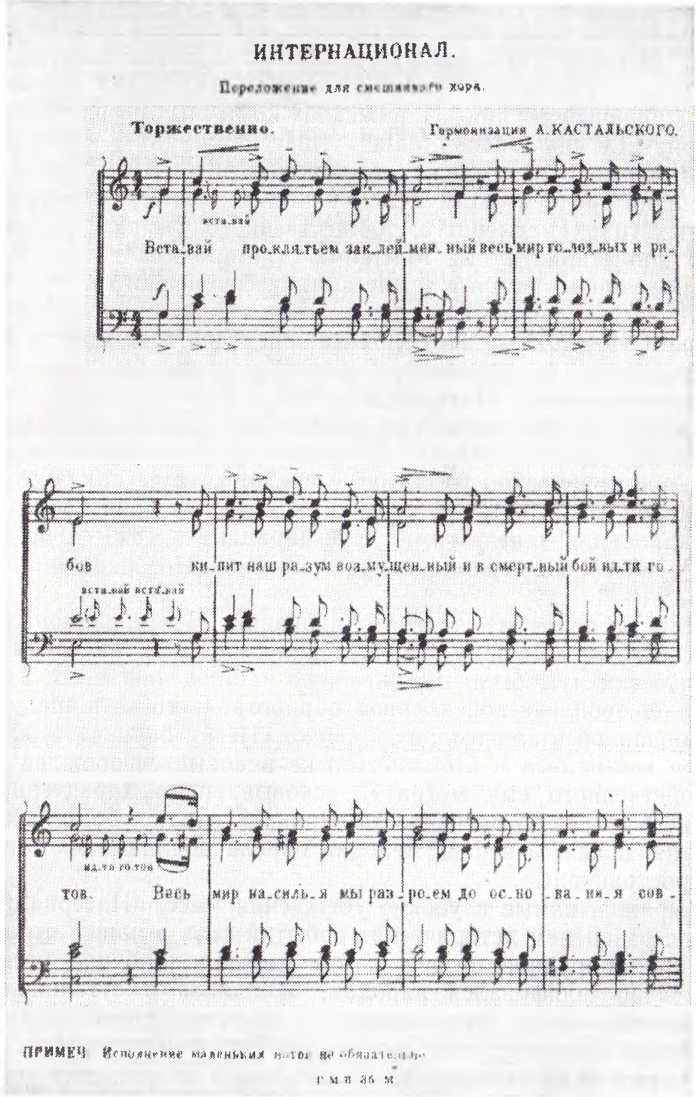
Прошло какое-то время, и тот же припев стал исполняться более медленно, торжественно («С Интер-на-ци-о-на-а-а-алом...»). Мелодия, имеющая в оригинале у Дежейтера двудольный размер, начала в новых условиях приобретать все более широкий, плавный характер распева, гимническую поступь. Окончательное выражение это нашло в общепринятой теперь метризации гимна на $^4/_4$. И хотя в первых изданиях музыки гимна указывались темповые обозначения: «Tempo di marcia, Allegro moderato. Бодро» (что сохранилось и в ряде публикаций 1917—1919 годов),— безымянный редактор — народ уверенно менял ритмический склад.

Переинтонирование мелодии, все более рельефно утверждавшееся в народном распеве, нашло отражение уже в одной из самых ранних обработок «Интернационала», сделанных после Октября 1917 года. В гармонизации А. Д. Кастальского (для смешанного хора), изданной в Москве в 1918 году, обозначено: «Торжественно». То же «торжественно» — maestoso — закреплено и в монументальной обработке «Интернационала» для большого симфонического оркестра и хора, выполненной Д. Шостаковичем (Музгиз, 1937).

Торжественный, гимнический характер, который мелодия «Интернационала» обрела у нас в стране, ныне принят не только в Советском Союзе, но и в зарубежных странах, в том числе и на родине «Интернационала» — во Франции. Анализируя процесс хорового переинтонирования гимна, Е. В. Гиппиус замечает:

«Авторская мелодия „Интернационала" была написана в темпе марша и изложена в размере двух четвертей, характерном для традиционных героических маршей революционной борьбы французского народа*. В мелодии припева

* А. Н. Рубакин, в свое время неоднократно встречавшийся с П. Дежейтером в Сен-Дени, в книге «Над рекою времени» высказывает предположение, что источником мелодии явилось какое-либо католическое песнопение — похожий мотив, хотя и иначе ритмизованный, который довелось ему услыхать на одной из церковных служб в Париже[64]. Можно ли, однако, на этом основании предполагать клерикальное происхождение мелодии «Интернационала»? И не говорит ли этот случай как раз об обратном — о популярности напева пролетарского гимна и об имевшейся когда-то попытке церковников использовать его в своих целях, как это не раз уже проделывалось ими и с «Марсельезой», на мелодию которой был сочинен текст католического песнопения, и с некоторыми другими светскими песнями?.. В беседе с автором книги А. Н. Рубакин указал, что при встречах с Дежейтером вопроса о музыкальных истоках «Интернационала» он не касался и высказанное в мемуарах предположение — его личная гипотеза.



«Интернационал» в гармонизации А. Д. Каетальского. 1918

„Интернационала" слышатся прямые отзвуки интонаций заключительной части мелодии припева знаменитой якобинской песни Мегюля "Le chant du départ" („Песня выступления"), а в самом его напеве — отзвуки интонаций припева популярнейшей в дни Парижской коммуны песни Пьера Дюпона „Le chant des soldats" („Песня солдат"), рожденной в пламени европейских революций 1848—1849 годов, и интонаций средней части мелодии популярнейшего в восьмидесятых годах медленного, торжественного гимна французского пролетариата "La Marianne" („Марианна") — боевого революционного гимна в темпе adagio, сочиненного в 1883 году Леоном Трафье на слова поэта-рабочего, коммунара Оливье Суэтра. Гимн этот, появившийся два года спустя после рождения французской Рабочей партии, был прямым предшественником „Интернационала".

Авторское сопровождение к мелодии „Интернационала" не вполне, однако, отвечало по стилю героическому ее характеру: оно привносило (особенно в среднюю ее часть) романсный, лирический оттенок, во многом определивший характер интонирования напева гимна и во Франции в 1890—1900 годах, и в первый период распространения „Интернационала" в России»[55].

Начало хоровому переинтонированию «Интернационала» в России, придавшему его мелодии мощность звучания и героический дух, было положено, по наблюдению Е. В. Гиппиуса, первой русской хоровой обработкой его мелодии, обнародованной в анонимном сборнике «Песни борцов» (1907). Напев гимна был в этой обработке впервые освобожден от несвойственного ему метра $^2/_4$, сковывавшего характерную для него широкую распевность. Прошло, однако, более десятилетия, пока эта версия мелодии обрела подлинно массовое распространение.

Выражая самые глубокие убеждения масс, «Интернационал» с развитием исторических событий стал в нашей стране подлинно народной песней и, как каждая народная песня, тщательно шлифовался народом, закалялся и оттачивался в горниле времени. Это сказалось и на тексте гимна, притом не только в припеве, где Октябрь 1917 года переменил будущее время на настоящее. Это отозвалось и на усилении революционного, действенного смысла начала второй строфы, где глагол «разроем» был еще в 1905—1906 годах заменен в народном распеве другим, более емким — «разрушим». И хотя в революционных песенниках еще долго, вплоть до

первых лет Советской власти, печаталось, согласно первоначальному тексту, «разроем», народ упорно и настойчиво пел «разрушим». Голос времени слышится и в том, что если в годы первой русской революции, в период наивысшего ее подъема, рабочие и матросы нередко пели вместо «воспрянет род людской...» — «восстанет...», то с победой Октябрьской революции вновь утвердилось «воспрянет...».

В такой народом отшлифованной редакции пел гимн Ленин. Ныне именно она стала общепринятой. За всеми этими поправками — боевой программный смысл первого Государственного гимна Страны Советов, песенного знамени марксизма-ленинизма.

«ЭТО ЕСТЬ НАШ ПОСЛЕДНИЙ...»

Тщетно было бы искать слово это — «Интернационал» — в знаменитом далевском «Словаре живого великорусского языка», состав которого Даль совершенствовал и шлифовал вплоть до кончины (1872 г.), когда первая страница Интернационала была уже перевернута. Отсутствует оно у Даля отнюдь не потому, что Даль будто бы чурался слов иностранного происхождения*. Должны были пройти десятилетия, пока слово это действительно вошло в живую плоть и кровь русской речи. Вошло в силу тех же причин, которые определили «прописку» в нашем языке такого понятия, как «диктатура пролетариата», о чем не раз писал и говорил В. И. Ленин: «...Большевизм популяризировал на весь мир идею „диктатуры пролетариата", перевел эти слова с латинского сначала на русский, а потом на все языки мира, показав на примере *Советской власти...» (34*, 304).

Всемирно-историческое значение приобрели и практическая пропаганда большевизмом великой освободительной идеи Интернационала, и наглядное осуществление Советской властью принципов социалистического интернационализма. И потому-то так важно было сохранить и популяризировать и в заголовке, и в русском тексте гимна само понятие Интернационала, всемерно подчеркнув, что только «с Интернационалом воспрянет род людской».

В дни, когда Советская Россия отмечала праздник первой Октябрьской годовщины, за тысячи километров от нее, в США, в Нью-Йорке, вышел изданный друзьями молодой страны журнал, посвященный этой годовщине. В центре номера была статья Альберта Риса Вильямса «Дух интернационализма». Вильямс описывал митинг международной

* Будь это слово в «Словаре», оно как раз уместилось бы меж двух обрусевших иноземных слов: «интермедия» и «интерполировать» (см. т. 2 «Словаря» В. И. Даля, изд. 1881 г., перепечатка 1955 г., с. 47).

революционной солидарности в петроградском цирке «Модерн», на котором он выступал вместе с Джоном Ридом. Достаточно было сказать, что он представляет американских социалистов-интернационалистов, как в ответ прогремело тысячеголосое: «Да здравствует Интернационал!»

«...Эти слова были как спичка, брошенная в пороховой погреб. Ими всегда можно было зажечь аудиторию. А когда они на ломаном русском языке слетали с уст иностранца, то начинался просто пожар. А как они пели „Интернационал"! Не так, как мы поем здесь, когда одна часть зала с трудом вспоминает слова, другая — мелодию, а большинство и вовсе безмолвствует. Нет, в России каждый революционер твердо знает каждое слово и каждую ноту и поет так, как будто от этого пения зависит вся его жизнь... „Интернационал" служит для них источником силы, подтверждением воинственности их веры, закалкой боевого духа...»[1]

Звучание «песни песней революции» на просторах Советской страны утверждало справедливость этого признания.

Они слова «Интернационала»
произносили вместо слов своих,
не потому, что слов им не хватало,—
еще все время гимн гудел в крови...—

пишет Ольга Берггольц о героях «Первороссийска» — «Первой Российской коммуны землеробов», организованной в 1918 году петроградскими рабочими в глуби Алтая.

7 ноября 1918 года. В кузнице «первороссиян», затерявшейся в снегах горного Алтая,

...пыласт горн, трепещет сумрак медный,
и, стоя с обнаженной головой,
поют — почти шепча:
«Это есть наш последний
и решительный бой...»

В те же дни на Шлиссельбургском тракте петроградские рабочие отмечают выпуск первого трактора:

...Трактор шел в огромных красных бантах,
страшный дым и гром стоял окрест,
а за ним шагали музыканты,
бывший Красной гвардии оркестр.
Что они могли играть победней
песни пролетарской мировой?
«Это есть наш последний
и решительный бой!»[2]

Революция изменила в припеве «Интернационала» привычное «это будет...» на сверкающее новым смыслом «это есть...». Далеко не сразу, однако, это изменение закрепилось в песенном быту, и не так быстро, как может теперь показаться, удалось преодолеть силу привычки к давно уже распетым словам.

«Мы знали, когда выходили на первые баррикады Великого Октября, что мы выходим на последний и решительный бой, — говорил в десятую Октябрьскую годовщину С. М. Киров. — На наших знаменах кровью лучших из нас было написано „Смерть или победа"...»[3]

В те же юбилейные дни 1927 года в поэме «Хорошо!» впервые прозвучали ставшие хрестоматийными строки Маяковского:

А в Смольном
толпа,
растопырив груди,
покрывала песней
фейерверк сведений.
Впервые
вместо:
— и это будет...
пели:
— и это есть
наш последний...

Эти слова, с огромной силой выражавшие дух происшедших изменений, которые придали «Интернационалу» роль песенной эмблемы пролетарской социалистической революции, не следует понимать в буквальном смысле. Не только в час октябрьского штурма, но и немалое время после него припев «Интернационала» еще исполнялся, печатался, цитировался в выступлениях руководителей партии и государства в первоначальной авторской редакции: «Это будет...».

Какой ни взять из сборников революционных песен, изданных центральными и местными партийными издательствами в 1918—1919 годах, будь то «Боевые песни коммунистов», выпущенные в 1918 году Издательством ВЦИК в Москве, или «Песни борьбы», изданные в 1919-м «Коммунистом» в Петрограде, петроградский сборник «Под знаменем Интернационала» или «Боевые песни коммунистов», выпущенные в том же 1919 году в Киеве, Туле, Сызрани, Нижнем Новгороде, будь то, наконец, находившиеся в личной библиотеке В. И. Ленина «Боевые песни коммунаров» в обработке

Д. Васильева-Буглая, — мы неизменно встретим в припеве «Интернационала» — «Это будет...».

«Это будет последний и решительный бой», — читаем в тексте «Интернационала», открывавшем в 1918 году праздничный первомайский номер «Правды». «Это будет последний и решительный бой», — стоит в эпиграфе стихотворения «Клятва», напечатанного без подписи (автор — Демьян Бедный) в «Правде» в тринадцатую годовщину Кровавого воскресенья, и эти же слова проходят рефреном через все стихотворение.

«...И долго еще будут слышаться звучавшие весь вчерашний и позавчерашний день мощные звуки „Интернационала": „Это будет последний и решительный бой!.."» — фиксирует газетный репортаж пение гимна на праздновании первой Октябрьской годовщины в Москве[4]. Та же редакция припева и в изданном на втором году Советской власти популярнейшем когда-то плакате А. Апсита «Интернационал». Текст гимна иллюстрируется многофигурной символической картиной, характерной для образного языка пионеров советской художественной агитации. Пролетарии штурмуют твердыню капитала, изображенного в виде чудовища-кентавра с короной-собором на голове. Залитые кровью плиты. Горы трупов. Изможденные рабочие, полузадушенные удавьими кольцами капитализма. Преодолев все преграды, они рушат фундамент дворца и взбираются все выше и выше... В подписи к плакату — «Это будет последний...».

О том, что сказанное в поэме Маяковского «в п е р в ы е» посило образно-метафорический характер, по-своему свидетельствуют его же произведения первых революционных лет.

«„...И это будет последний и решительный бой!" — залпом глоток гремим гимн», — читаем в поэме Маяковского «150 000 000», написанной в 1920 году. «...Пой: „И это будет последний..."» — говорится в пятом акте второго варианта его «Мистерии-буфф», завершенного в конце того же года. И лишь в финале «Мистерии-буфф», рисуя картину будущей победы («коммуна-сказка стала былью»), поэт вкладывает в уста «нечистых» — революционных пролетариев — новосозданный текст «Интернационала» с припевом:

Этот гимн наш победный,
вся вселенная, пой!
С Интернационалом
воспрянул род людской[5].

А. Апсит. «Интернационал».
Плакат. 1919

И все же он имел основания, говоря о 25-м Октября, сказать «впервые».

Дело не в букве, а в духе звучания «Интернационала» в те «десять дней, которые потрясли мир». По-новому торжественный, грозно-победный распев, который обрел тогда гимн, и позволил художникам революции — Маяковскому, Горькому, Блоку, Фурманову, Берггольц — ощутить в его звучании еще не услышанное «это есть...».

Когда, однако, фактически зазвучало «это есть...» в повседневном пении «Интернационала»?

В своих воспоминаниях о встречах комсомольцев с Лениным Александр Безыменский пишет об открытии 1-го съезда РКСМ, состоявшегося в канун первого Октябрьского праздника: «...О, как спели мы тогда „Интернационал"! Каждое слово великого гимна сливалось с биением сердца каждого из нас, каждая строчка гимна была нашей клятвой партии большевиков, навечной присягой молодежи в верности идеям коммунизма...»

В беседе с А. И. Безыменским мы возвращаемся к этому эпизоду.

«Это пение „Интернационала" и до сего дня гремит в моей памяти, — говорит Александр Ильич. — Но если речь идет о том, в какой редакции тогда мы его пели, могу сказать с определенностью — все в той же, старой: „Это будет..." Но сам настрой наших мыслей и чувств был таким, что за этим как бы слышалось: он уже начался, наступает, идет этот последний, решительный бой. Слова были старыми, а чувства — новыми...»[6]

На страницах первого издания настоящей книги на основании рассказов ряда современников и изучения печатных публикаций первых октябрьских лет было высказано предположение, что новая редакция припева нашла широкое распространение лишь в конце второго — начале третьего года Советской власти[7]. Это встретило живейший отклик свидетелей и участников событий тех лет. Сама разноречивость откликов, волнующая атмосфера времени, оживающего за скупыми строчками писем, говорит за себя, помогая воссоздать процесс рождения новой редакции гимна во всей его реальной многосложности.

«В ночь на седьмое ноября 1919 года в Зимнем дворце состоялось торжественное заседание Петросовета. Это было незабываемое заседание, — рассказывает в своем письме один из зачинателей комсомольской печати Ленинграда писа-

тель А. А. Дорохов. — Город революции только что отбросил от своих стен юденические банды. В дворцовом зале собрались депутаты, еще вчера стоявшие под пулями, в простреленных шинелях и пробитых осколками фуражках, с забинтованными головами, с руками на перевязи, некоторые на костылях... Когда заседание окончилось, были зажжены сотни факелов, и, взяв их в руки, депутаты двинулись в торжественном шествии от Дворцовой набережной — к Смольному. Воздух трепетал от „Интернационала", мощно рвавшегося из тысяч грудей. „Мы сумели отстоять наш Красный Питер", — говорили рабочие и солдаты Петрограда этим „Интернационалом". В ту памятную ночь впервые над Петроградом и прозвучали гордые слова припева, спетые по-новому:

Это есть наш последний
И решительный бой...

Неизвестно, кто первый запел их так. Должно быть, это непроизвольно вырвалось у многих. Потому что каждый понимал: годы ожидания и отступлений кончились. Пролетариат вступил в последний бой с капитализмом...

Вот об этой ночи мне и хотелось Вам рассказать»[8].

Живой иллюстрацией этого рассказа могут служить кадры фильма Вс. Вишневского и Е. Дзигана «Мы из Кронштадта»... Черными шеренгами движутся по дымящемуся полю балтийские матросы. Залп. Моряки залегают цепью. Наперекор огненному смерчу во весь рост встает матрос, запевая: «Вставай, проклятьем заклейменный...» Разрывы тяжелых снарядов... С недопетой песней падают раненые... Из черного порохового дыма возникает комиссар. «Это есть наш последний...» — поет он. «Это есть...» — подхватывает цепь матросов. Пение «Интернационала» переходит в громкое «ура», в стремительный шквал атаки...

Так было в Петрограде. А в Москве?.. Воспоминаниями делится поэт Александр Жаров:

«...Возможно, что питерцы опередили москвичей, но, как бы то ни было, считаю долгом свидетельствовать, что в Москве и Московской области коммунисты, комсомольцы, рабочие, крестьяне первую строчку припева партийного гимна стали произносить по-новому лишь в 1920 году.

Говорят, что это произошло первоначально на фронтах боев с Колчаком и Деникиным в 1919 году. Но в пределах столицы и столичной области я слышал новую редакцию

первой строки припева „Интернационала" летом 1920 года.

Самому мне довелось „внедрять" эту новую редакцию в Можайске, где я был тогда секретарем укома комсомола *.

2 октября 1920 года в зале заседания 3-го Всероссийского съезда РКСМ „Интернационал" пели несколько раз. Я обратил в тот день внимание на то, что уже почти все мы привыкли петь „это есть" вместо „это будет". Но кое-кто все же иной раз ошибался...»

Жаров приводит при этом характерный, до сих пор не отмеченный никем из мемуаристов эпизод:

«...Своего рода событием того дня было то, что ошибся один раз сам Ленин, когда ликование по его адресу перешло в пение „Интернационала"... Ленин пел вместе с нами, и те, кто были рядом, конечно, прислушивались к тому, как он поет. Он после первого куплета спел по привычке «это будет». А потом уже он не ошибался ни разу. Отчетливо пел: „Это есть"...»[9]

Припев «Интернационала» в новой редакции стал публиковаться в периодических изданиях и сборниках революционных песен лишь в 1920 году. Ни одной более ранней публикации обнаружить пока не удалось.

Каждый из мемуаристов, относящих новую редакцию припева «Интернационала» то ли к концу 1919 года, то ли к началу 1920-го, прав, разумеется, по-своему, но независимо от времени, когда именно в соответствии с обстановкой зазвучал где-либо новый текст, неоспоримо, что еще до того, как эта редакция припева гимна получила повсеместное распространение, она уже «гудела в крови», ждала окончательного словесного выражения.

«...В 1901 г. никто не знал и не мог знать, что „первый решительный бой" наступит через четыре года — не забудьте: через четыре года — и останется „не решенным"», — напоминал Владимир Ильич незадолго до крушения царского режима (*27*, 125).

В августе 1918 года Ленин говорит на митинге рабочих Бутырского района: «Наступает последний и решительный бой...» А спустя несколько дней пишет специальное обращение, так и названное «Товарищи-рабочие! идем в последний, решительный бой!», где объясняет, какое новое значение при-

* «Точнее, укома РКСМ. Слова «комсомол» не было в 1920 году. Оно возникло лишь в конце 1921 — начале 1922 года»,— добавляет А. Жаров в письме к автору книги.

обрело в изменившейся обстановке слово «последний» и почему на этом этапе «...бой против кулаков мы называем последним, решительным боем» (*37*, 29, 38—40).

Вновь и вновь формулируя во всей характерности политических оттенков эту мысль, Владимир Ильич предостерегает от поверхностного истолкования гимна. Но в то же время дает понять, что старый текст («Это будет...») уже не в силах полностью выразить своеобразие текущего момента. «... „Не" есть последний и решительный бой. Но... близок (годы)», — пишет Ленин в конспекте одного из выступлений (*43*, 401).

«...Эти ближайшие месяцы отделяют нас от последнего и решительного боя, — не в том смысле, в каком говорится в песнях и стихах, а в самом буквальном смысле слова, потому что мы теперь взвесили свои практические силы не только по отношению к белогвардейцам... рабочий класс инстинктом почувствовал, что тут предстоит последний бой...» — указывает он в докладе о мобилизации на Восточный фронт на пленуме ВЦСПС 11 апреля 1919 года. И снова: «Нас берут за глотку, и мы бьемся последним и решительным боем» (*38*, 285—289).

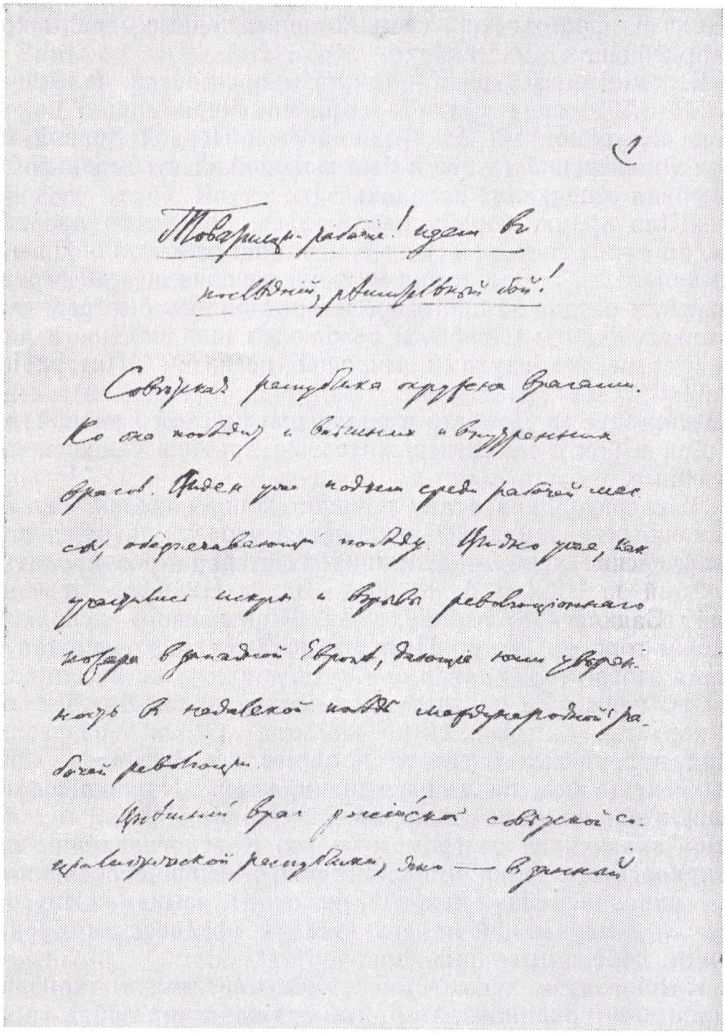
И вновь: «Мы идем в бой — это есть содержание диктатуры пролетариата» (*38*, 350).

«...Теперь два лагеря... встали друг против друга в решительной и окончательной борьбе», — говорит Владимир Ильич с трибуны IX съезда партии. Та же мелодия «последнего, решительного боя» звучит в марте 1920 года и в его выступлении в Большом театре на вечере памяти Я. М. Свердлова.

Чешский писатель, один из организаторов Компартии Чехословакии Иван Ольбрахт описывает этот вечер: «...массы слушают Ленина. Кажется, что перед тобою огромный бронзовый барельеф застывших в неподвижности голов и бюстов. Тысячи взглядов, устремленных из партера и лож, скрещиваются в одной точке... Пение „Интернационала". Все встают; шапки и папахи, которые до сих пор оставались на головах, сняты, и в московском Большом театре, в пурпурно-золотом театре с шестью ярусами и просторной царской ложей, тысячеголовая толпа рабочих, крестьян и солдат единым могучим хором подхватывает строфы „Интернационала":

Это есть наш последний
И решительный бой...

Западноевропейский пролетариат пока еще поет „Это будет последний и решительный бой". Всего три года назад и они так пели...»[10]



В. И. Ленин.
«Товарищи-рабочие! идем в последний, решительный бой!»
(первая половина августа 1918).
Первая страница рукописи. Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС

«Это есть наш последний...» С пением «Интернационала» уходили на фронты гражданской войны первые отряды красногвардейцев.

«Вспомните получше!» — так назывался очерк, появившийся летом 1921 года в газете «Красное Черноморье» за подписью «Неугомонный В.» Бывший боец Первой Конной Всеволод Вишневский (а это и был молодой «Неугомонный В.») вспоминал о недавних походах:

«...Шло время, борьба разгоралась, кольцо то разжималось, то сжималось, и всюду с цепями красных бойцов шли музыканты, и громкие звуки их труб раздавались по городам и полям, и сердце каждого пролетария билось быстрее, глаза зажигались огнем борьбы, и революция шла дальше и дальше с теми же звуками мировой песни — „Интернационала"!»[11]

В дни боев за Донбасс в рядах шахтинской Красной гвардии бок о бок с местными жителями дрались бывшие военнопленные.

«...Перешедшая в атаку крупная конная группа белых с обнаженными шашками черной тучей неслась на наши красногвардейские цепи... — вспоминает ветеран кровопролитных сражений за Шахты А. Кузин. — Вдруг Никифор Савченко, солдат Садковского отряда, член Шахтинского исполкома, сильным голосом запел „Интернационал", его поддержал командир этого отряда Михаил Кузин, и сразу же песня загремела по цепи... Ее подхватили чехословаки, австрийцы, сербы, хорваты, венгры... И по команде „Огонь!" разразился шквал пулеметных очередей и залпы всех отрядов. Сотни белых смешались, падали всадники, кони... Наши цепи поднялись и пошли на врага, не прекращая огня»[12].

Бой закончился разгромом белых. Красногвардейцы-шахтеры, красные казаки и пулеметчики — бывшие военнопленные — вновь запели — каждый на своем языке — «Интернационал», зазвучавший теперь уже не предвестьем бури, а «громом победы и славы».

Своеобразную художественно-документальную панораму истории «Интернационала» в огне гражданской войны, в шуме первых советских строек воссоздают десятки произведений советских писателей, художников, композиторов...

Триптих Гелия Коржева «Коммунисты».

...Залитое солнцем поле боя. Вплотную, спина к спине, стоят перед полчищем врагов красноармейцы — знаменосец и трубач. Вокруг — трупы убитых товарищей, расстрелянные

гильзы. Гибель неизбежна. Но нерушимо алое знамя, и ничто не может заглушить мелодии «Интернационала».

Замысел этого фрагмента триптиха, названного «Интернационал», рассказывает Гелий Коржев, возник под впечатлением одной из глав четвертой книги «Тихого Дона».

...Белогвардейский есаул глумится над пленными красноармейцами. Молодые музыканты не знают (и знать не хотят) царского гимна. Есаул издевательски предлагает им сыграть «Интернационал»:

«...И в наступившей тишине, в полуденном зное, словно зовя на бой, вдруг согласно и величаво загремели трубные негодующие звуки „Интернационала".

Есаул стоял, как бык перед препятствием, наклонив голову, расставив ноги. Стоял и слушал. Мускулистая шея его и синеватые белки прищуренных глаз наливались кровью.

— От-ста-вить!.. — не выдержав, яростно заорал он. Оркестр разом умолк, лишь валторна запоздала, и надолго повис в раскаленном воздухе ее страстный незаконченный призыв. Музыканты облизывали пересохшие губы, вытирали их рукавами, грязными ладонями...»[13]

Шолохов свидетельствует: здесь ни капли выдумки. Так оно и было.

Так же призывно, как на фронтах гражданской войны, звучит «Интернационал» и на «бескровном фронте» — на всех участках нового строительства, начиная с первых зарниц коммунистического труда в стране, еще охваченной кольцом блокады.

В одной из газетных корреспонденций, приведенных В. И. Лениным в брошюре «Великий почин (О героизме рабочих в тылу. По поводу «Коммунистических субботников»)», рассказывалось:

«...По окончании работ присутствующие были свидетелями невиданной картины: сотня коммунистов, уставших, но с радостным огоньком в глазах, приветствовала успех торжественными звуками „Интернационала" — и казалось, что эти победные волны победного гимна перельются за стены по рабочей Москве и, как волны от брошенного камня, разойдутся по рабочей России и раскачают уставших и расхлябанных» (*39*, 9).

...Мои друзья в бои летели,
И хоть у неба на краю,
«Вставай, проклятьем...» громко пели,
Как песню первую свою.

Г. Коржев.
«Интернационал»

Она могуществом напева
Срывала крыши у гробов,
И с ней вставал с великим гневом
«Весь мир голодных и рабов»,
Кого душил с рожденья голод,
Кто под железной был пятой,
И поднимался серп и молот,
Как символ песни той святой! —

вспоминал впоследствии те годы Александр Прокофьев [14].

Вестником нового мира звучал гимн для миллионов, поднятых революцией из низин нужды и бесправия.

В день своего 52-летия, в апреле 1922 года, В. И. Ленин получил письмо от тамбовских крестьян из села Правые Ламки. «Мы громко за Ваше здоровье пропели „Интернационал"... — говорилось в этом письме. — Писали письмо все беспартийные, все малограмотные, если не так написано, то простите нас, мы хотя беспартийные, но сердца наши и дух коммунистический» [15].

Летом 1924 года ветерану международного революционного движения Кларе Цеткин довелось побывать в ряде городов Азербайджана и Закавказья. Одно из самых ярких впечатлений дала ей встреча с раскрепощенной, пробужденной к новой жизни женщиной Кавказа.

«В восточных женщинах, несмотря на отупляющие условия жизни в течение столетий, начинает пробуждаться сознание человеческого достоинства и стремление к приобретению человеческих прав», — писала Клара Цеткин, вспоминая вечер в тифлисском Клубе магометанских женщин:

«...Собравшиеся поют „Интернационал". Много сотен раз я слышала эту коммунистическую песню борьбы и уверенности из уст русских рабочих и работниц, и всегда в ней звучала та же непоколебимая и радостная убежденность, та же революционная готовность. Но никогда слова и напев этой песни не звучали так торжественно и убежденно, как здесь, в тифлисском клубе, среди мусульманских женщин и девушек. В песне трепетало их сердце, вся их жизнь изливалась в ней. Все поглощены одним чувством, что пение «Интернационала» — это признание их человеческого достоинства, их равноправия с мужчиной, в этой песне они сливаются воедино с миллионами товарищей всего земного шара» [16].

Спустя несколько лет, делясь впечатлениями о поездке по Стране Советов, Горький рассказывал, как «был потрясен до глубины души зрелищем энтузиазма людей, разбуженных к новой жизни, зрелищем их пламенного восторга: первый

раз на московских батрацких курсах, где сто сорок батраков, кончив общеобразовательные курсы и разъезжаясь по деревням, пропели „Интернационал" с такой изумительной силой, какой я не чувствовал никогда еще, хотя и слышал, как „Интернационал" пели тысячи — прекрасно пели, но это было пение верующих давно и крепко, а сто сорок батраков спели символ веры борцов как люди, только что и всем сердцем принявшие новую веру, и поразительной мощью звучал гимн ста сорока сердец, впервые объединенных в одно...»[17].

Особое значение приобретало звучание «Интернационала» как «песенного флага» Страны Советов за ее пределами.

...В декабре 1924 года, вслед за официальным восстановлением дипломатических отношений между Советским Союзом и Францией, в Париже состоялась торжественная церемония поднятия советского государственного флага над зданием бывшего русского посольства.

«Церемония поднятия флага носила интимный и вместе с тем величавый характер... Оркестр играл „Интернационал", подхваченный всеми присутствующими... После речи Л. Б. Красина флаг был медленно поднят под звуки „Интернационала"...» — сообщалось в телеграмме РОСТА, напечатанной в «Правде» и «Известиях» 16 декабря. Заголовки телеграмм, публиковавшихся на следующий день, говорили о вызванном эффекте:

Реакционная печать возмущена «скандальным зрелищем».

Советский флаг раздражает.

Запрос в парламенте о красном флаге посольством СССР.

«Газеты полны бешеных нападок на нас за поднятие красного флага и за „Интернационал", и даже такая серьезная газета, как „Тан", посвятила вчера этому событию целую статью, доказывая, что мы не имели права поднять над нашим посольством флаг III Интернационала и играть „Интернационал", являющийся не национальным гимном, а гимном всех коммунистических партий», — писал в специальном донесении в Наркоминдел Л. Б. Красин[18].

Как сообщали корреспонденты РОСТА, «...правый депутат Делессаль выступил в парламенте с протестом против поднятия красного флага над зданием советского посольства. Делессаль также утверждал, что вступление представителей СССР в здание советского посольства с оркестром, игравшим

коммунистический гимн, является „некорректным прецедентом"»[19].

Среди тех, кто при подъеме флага, вызывая злобу делессалей, пел на «пяди советской земли» — на рю Гренель — «Интернационал», был и находившийся тогда в Париже Маяковский.

«Интернационал»
Через забор махнул и пошел по кварталам.
Факт —
поют!
Играют —
факт!
И трубы дулись, гремели...

Вопреки возмущенному реву наемников буржуазии, «мы,— писал он в стихотворном репортаже об этом событии,— вновь запеваем — трижды»:

В драках,
чтоб песне
этой распениться,
рубили нас
белые
в доски...

...Мы стали
тут
и не сдвинемся с места.
А свист
как горох
об гранит.
Мы мерли,
чтоб петь
вот это
вместо
«Боже,
буржуев храни»...[20]

Все более внедряясь в быт советских людей, «Интернационал» стал одной из самых характерных примет нового образа жизни.

19 декабря 1927 года на страницах газеты «Вечерняя Москва» была напечатана заметка об авторе музыки «Интернационала». «Как странно мало и плохо известно у нас имя этого композитора, положившего на музыку „Интернационал"! Этот гимн несется по всей стране от Белого моря

Пьер Дежейтер и коммунары П. Фуркад и Г. Инар в Москве. Кадр из кинохроники. 1928

до Черного, он неразлучен с нами во все торжественные моменты...» — говорилось в этой заметке, рассказывавшей о нужде и безвестности, в которой пребывает у себя на родине Пьер Дежейтер, и выдвигавшей предложение пригласить его в СССР: «На склоне лет он должен услышать, как звучит его произведение в Стране Советов».

Небольшая газетная заметка вызвала горячий общественный отклик. Буквально на следующий же день Народный комиссариат социального обеспечения запросил Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС), чем он может помочь композитору, попросив немедленно связаться с Дежейтером. 13 января 1928 года уполномоченный ВОКСа в Париже И. Дивильковский сообщал в Москву: «...Его средства к существованию составляют небольшие суммы, изредка получаемые от французского общества композиторов за некоторые его прежние произведения, а также небольшое вспомоществование от компартии... Несмотря на старость и глухоту, он еще до недавнего времени продолжал работать и составил несколько революционных песен»[21].

Ставший после травмы, полученной на работе на фабрике, инвалидом, восьмидесятилетний Дежейтер жил в это время вместе с внучкой в предместье Парижа — Сен-Дени. Полпредство СССР во Франции сразу же взяло на себя заботу о его обеспечении, начало выплачивать ему (через МОПР) пенсию *, врач полпредства А. Н. Рубакин стал наблюдать за его лечением, и, едва лишь это позволило состояние здоровья, Дежейтер с радостью откликнулся на приглашение Советского правительства стать гостем нашей страны.

...Мелькают кадры старой — 1928 года — кинохроники, и в памяти встает один из самых патетических моментов встречи трудовой Москвы с делегатами VI конгресса Коммунистического Интернационала.

Море голов в зеленой котловине Нескучного сада, в ту пору только что ставшего одной из территорий новосозданного Парка культуры и отдыха. На трибуне — делегаты Коминтерна, и после каждой речи вновь вздымаются валы многоголосого «Интернационала». Но вот у трибуны появляются скромные фигуры невысоких седоусых стариков. Их внешний облик необычен. Черные широкополые шляпы. Красные, переброшенные через плечо шарфы. Красные галстуки и красные розетки, как-то особенно ярко сверкающие на фоне черных костюмов....

С каким-то яростным воодушевлением, вмещающим и радость, и изумление, и гордость, аплодируют собравшиеся этим посланцам истории, людям, лица которых озарены пламенем боев Парижской коммуны. В гости к москвичам пришли ветераны баррикад 1871 года Густав Инар, Пьер Фуркад и их товарищ по борьбе, певец Коммуны, восьмидесятилетний автор мелодии «Интернационала»... Взрыв аплодисментов. Вновь гремит во все концы Нескучного «Это есть наш последний...». И вместе с русскими словами сливается в единый хор многоязычное:

— C'est la lutte finale...
— Völker, hört die Signale...
— Theñ comrades comme rally...
— Posledni bitva uzpala...
— Чуеш: сурми заграли...

Слезы радости и счастья застилают глаза Пьера Дежейтера. Дрожащими, широко раскрытыми руками он дирижи-

* С осени 1928 года П. Дежейтеру по решению правительства была установлена персональная пенсия в размере 100 долларов в месяц.

рует гигантским хором детей и внуков — людей нового мира, участников последнего, решительного боя...

И так было всюду, где бы ни появлялся он тогда в Москве, захваченный бурнокипящим потоком ее жизни...

«Дом союзов 17 июля».

...И снова
перечень
сухих сведений —
скольких
Коминтерн
повел за собой...
И зал отзывается:
«Это — последний
и решительный бой».
...Не стала
седа и стара —
гремит, ежедневно известней,
п-я-т-и-д-с-с-я-т-и стран
боевая,
рабочая песня [22].

Поэтический отчет Маяковского об открытии VI конгресса Коммунистического Интернационала напечатан в «Комсомольской правде» 18 июля 1928 года. В стенографическом отчете конгресса Коминтерна за этот день читаем:

«Председатель представляет делегатам присутствующего на конгрессе автора музыки „Интернационала" т. Дежейтера. Делегаты конгресса устраивают т. Дежейтеру горячую овацию и приветствуют его пением „Интернационала"»[23].

Присутствуя на заседании конгресса, автор «боевой рабочей песни» мог не раз услыхать, с какой покоряющей мощью возникает в зале мелодия «Интернационала», как бы концентрируя неистощимый заряд революционных битв.

«Я не юноша, — писал под впечатлением этого один из старейших деятелей революции Феликс Кон. — Был я уже на пяти конгрессах Коминтерна, бывал и раньше, до войны, на конгрессах II Интернационала, и все же я должен сознаться, что повторял все время слова: „Какая же это неодолимая сила!"... Когда весь конгресс срывается с места и пением „Интернационала" выражает свою готовность поддержать борьбу и принять в ней активное участие, нет сомнения в этой сокрушающей силе...» [24]

Вслед за VI конгрессом Коминтерна в Москве открывается V конгресс Коммунистического Интернационала молодежи. Пьер Дежейтер — почетный гость и здесь.

«...Первый день Всемирного конгресса молодежи закончился историческим моментом,— рассказывал наутро в «Правде» Михаил Кольцов. — На нескольких десятках языков воодушевленно, воинственно, радостно пели рабочие, юноши, девушки, дети боевую песнь „Интернационал". И дирижировал ими, быстро взмахивая руками, плотный старичок с красной ленточкой. Это седой Пьер Дежейтер, ветеран Парижской коммуны и автор „Интернационала", слышал свой гимн в исполнении победивших и побеждающих правнучат. Так далеко, через многие десятилетия, протянулась неразрывная цепь великой борьбы трудящегося человечества за свои права»[25].

Гимном народа-победителя звучал у нас «Интернационал». Запрещенной песнью был он за границами Советского Союза, еще единственной в ту пору страны социализма. И об этом, в свою очередь, напоминали в те дни газетные страницы.

«Утром, в обед и вечером — „Интернационал"» — под таким заглавием печатала «Комсомольская правда» письмо польской комсомолки*, рассказывавшей, как политические заключенные, заточенные в одну из тюрем панской Польши, вопреки всем издевательствам жандармов, избиению, карцеру, отмечали день 7 ноября троекратным пением «Интернационала»: «...Когда в казематах раздалось пение, пьяная свора ввалилась в камеры, и началось избиение безоружных товарищей... Тяжело нам приходилось, но тем крепче становился наш революционный дух...»[27]

«С „Интернационалом" в казармы» — так называлась корреспонденция о брожении среди «рекрутов»

* Корреспонденция публиковалась безымянно, как без имени их автора были изданы в ту пору и «Письма на волю» одной из польских комсомолок, отважной руководительницы комсомольского подполья в Западной Белоруссии, в будущем Героя Советского Союза Веры Хоружей. В «письме на волю», датированном тем же июлем 1928 года, заточенная белополяками в белостокскую тюрьму, Вера Хоружая описывала героическое поведение на суде («Процесс 133-х») участников революционного подполья: «Остается прибавить немного, но, пожалуй, самое прекрасное — мощный „Интернационал" осужденных под градом ударов полицейских. А затем (запомни, друг, картинку) растрепанные волосы, изорванная одежда, синяки и ссадины на лицах, на всем теле. А глаза — солнце, пламя пожаров. И могучая, победная, грозная песня через окно тюремной каретки, через штыки полицейских в широкие улицы насторожившегося и с угрозой притихшего города...»[26]

буржуазной Чехословакии, шедших на призывные пункты с пением «Интернационала» и со знаменами: «Да здравствует СССР!» [28]

В Советском Союзе Дежейтер встречался с людьми различных возрастов и биографий, со своими сверстниками — ветеранами трех революций, с их детьми и внуками, рабочими, красноармейцами, колхозниками, школьниками. Едва он пересек границу, как попал на вечер смычки московских и харьковских рабочих, где впервые на русской земле дирижировал многотысячным хором, певшим «Интернационал». На торжестве открытия Первой Всесоюзной спартакиады он приветствовал участников парада молодости, и под взмах его рук вся Красная площадь вновь пела «Интернационал»...

Довелось ему в те дни повстречаться и с товарищами по профессии. Музыкальный сектор ГИЗа, незадолго до приезда Дежейтера издавший его песню-марш «Коммунар» (в обработке З. Левиной и Б. Шехтера и в переводе Д. Усова), устроил вечер в его честь.

«Группа молодых оркестрантов приветствовала меня „Интернационалом" в превосходном исполнении... после этого молодой оратор — позже я узнал, что он пианист, — прочел программу вечера. Я слушал молодую певицу... Потом пела черкешенка в национальном костюме. Затем армянин играл на своем инструменте (род мандолины), а один из его товарищей, обладающий прекрасным голосом, пел на родном языке. Им изо всех сил аплодировали и заставили несколько раз бисировать. После этого прекрасно пел под аккомпанемент фортепиано молодой русский... — описывал Дежейтер тот вечер в одном из писем. — От присутствовавших на празднике молодых композиторов я получил их сочинения. Вечер закончился „Интернационалом", исполненным оркестром и хором всех присутствовавших. Одним словом, я был на великолепном вечере и никогда не забуду оказанной мне сердечной встречи...» [29]

Осенью 1928 года он писал своим друзьям, жившим в Сен-Дени: «Я видел здесь то, с чем вы никогда не встречались в жизни. Я привезу вам фотографии здания, в котором живу. В этом прекрасном дворце когда-то скучали от безделья господа. Ныне он передан ветеранам рабочего движения и престарелым художникам. У меня здесь большая комната, рабочий кабинет и ванная. Я обеспечен всем необхо-

А. Я. Коц. 1940.

димым... Могу повсюду ездить. В моем распоряжении автомобиль... Исполняю написанные здесь музыкальные вещи. Недавно сводный оркестр Красной Армии исполнял „Интернационал", я дирижировал...»[30]

Примечательной, полной особого смысла явилась одна из встреч, состоявшихся у Дежейтера в стенах Дома ветеранов революции, оказавшегося для него в те дни родным домом. В этот ненастный осенний вечер в гости к автору «Интернационала» пришел невысокого роста, плотный пожилой человек с широким, добрым лицом, седою шапкой волос и — в некотором противоречии с почтенным видом — озорно и молодо блестевшими глазами. Гость назвал имя, и они обнялись, как давние друзья. Это был мало кому известный в то время автор русского текста гимна. В долгой беседе они перелистывали страницы своей жизни, и в этом потоке воспоминаний как бы оживали контуры истории.

Новой родиной «Интернационала», где он зазвучал во всю мощь, стала Советская страна, и недаром именно так и говорил о ней Дежейтер, делясь впечатлениями об увиденном «в стране „Интернационала"» (как он и назвал свою статью).

«Я очень тронут тем исключительно теплым приемом, который был оказан мне, являющемуся всего лишь вашим единомышленником в борьбе за лучшую жизнь, — писал Дежейтер. — Я счастлив, сознавая, что нахожусь в стране Великой Революции, стране, победившей феодализм и рабство и сделавшей рабочих хозяевами своей судьбы.

Россия, бывшая всего 10 лет назад синонимом рабства, превратилась в страну, на которую обращены взоры трудящихся всего мира. Я счастлив, что вашим гимном, гимном революционной России, является „Интернационал", пение которого вызывает дрожь у тех, кто строит свое благополучие на эксплуатации рабочих.

Я верю, что революционная Россия является прелюдией к тому великому перевороту, в результате которого красное знамя революции воссияет над всей вселенной. Революция принесет подлинный мир, основа которого заложена народами Советского Союза. Да здравствует интернационал рабочих!» [31]

При всей теплоте московского гостеприимства, с наступлением осенней непогоды, а затем и зимних морозов Дежейтер не смог свыкнуться с нашим климатом и был вынужден по настоятельным советам врачей возвратиться на родину. Его давний советский друг (ныне — известный врач-геронтолог, писатель) профессор А. Н. Рубакин, немало сделавший в свое время для организации поездки Дежейтера в СССР, вскоре побывал у него в гостях: «...Когда он вернулся в Париж, о поездке своей он говорил мало. О чем ему было говорить? В своей песне он призывал рабочий класс восстать. И этот мир наконец восстал. Дежейтер был спокоен. Он был спокоен за судьбу своего класса. Он вернулся из СССР в свою маленькую квартиру в Сен-Дени, где его ждала внучка. Для нее он на склоне своих дней сложил песенку и спел мне. От песни пахло весной, пахло его молодостью. Там, далеко на востоке, рабочий класс победил. Значит, победит и здесь. Песню, рожденную рабочим в тяжелые годы революционной борьбы, теперь поет пролетариат всего мира, готовясь к новым и последним боям. Может ли быть высшая награда борцу за рабочий класс...» *

* «Письмо из Парижа» А. Н. Рубакина было напечатано в ленинградской «Вечерней красной газете» (31 октября 1932 года) под псевдонимом «Юниор». В начале «Письма» он вспоминал о своей самой первой встрече с Дежейтером в начале 1928 года: «...Я был, кажется, первым

Во время пребывания у нас в стране Дежейтер был потрясен тем, до какой же степени мелодия «Интернационала» проникла во все поры советской жизни, аккомпанировала ритму этой жизни, как бы стимулировала ее движение вперед. С естественным волнением рассматривал он, придя в Институт Ленина, многочисленные разноязычные издания «Интернационала», вышедшие к тому времени во всех концах страны.

Скромные листовки, песни, отпечатанные на продовольственных карточках, и огромные плакаты тех же первых лет революции с многокрасочными композициями и текстом «Интернационала». Изготовленная в Туле в 1918 году кустарным литографским способом нотная тетрадь с надписью на титуле: «Распел с хором коммунистов Д. С. Васильев-Буглай». И изданная в том же восемнадцатом в Москве обработка «Интернационала», сделанная А. Д. Кастальским для смешанного хора: мелодия Дежейтера причудливо сплеталась в ней с ходами старой русской «Дубинушки», как бы знаменуя вторжение нового, победного мотива в отошедшую песню борьбы.

Выпущенный в Риге Центральным Комитетом Коммунистической партии Латвии «Интернациональный сборник песен четвертого и последнего общественного класса» (май 1919), где текст «Интернационала» публиковался не только на русском и латышском, но и на французском, немецком, литовском, эстонском и еврейском языках. И рядом — армянские ноты «Интернационала» в обработке Р. Меликяна и грузинские в аранжировке К. Потсхверашвили, и выпущенная в Баку книжка песен «Негме Китабчасы», на первой странице которой — «Интернациональный марш» в музыкальной редакции Узеира Гаджибекова, и украинские издания «Интернационала» в различных музыкальных редакциях Н. Д. Леонтовича, В. Верховинца, Я. Степового...

Новые московские издания «Интернационала», выпущенные в различных вариантах — и для двухголосного, четырехголосного, массового хоров, и для фортепиано, и для духового оркестра, были заново отредактированы специально созданной для этой цели в 1923 году государственной комиссией, составленной из представителей ПУРа, Главполитпросве-

русским, которого он видел... Впрочем, он мало разбирался в национальностях. Людей он делил на товарищей и эксплуататоров. И медленно, с перерывами рассказал он нам свою долгую жизнь...»

«Интернационал» на языках народов СССР

та и Музсектора Государственного издательства. Установления единой музыкальной редакции гимна настоятельно требовал разнобой в различных обработках гимна, где наряду с квалифицированными аранжировками (Ю. Энгеля, В. Гартевельда, А. Кастальского, В. Сука, Д. Васильева-Буглая и др.) попадались и любительские, искажавшие мелодический и ритмический рисунок (в отдельных изданиях воспроизводились неграмотные дореволюционные обработки вроде сделанной в 1905 году для киевского сборника «Песни революции»). В результате конкурса на лучшую хоровую обработку «Интернационала», проведенного в январе 1920 года Политическим управлением Петроградского военного округа, обязательной для воинских частей была признана обработка, сделанная Вячеславом Суком. В 1923 году была утверждена единая редакция, выработанная государственной комиссией в составе Д. Васильева-Буглая, А. Гедике, Л. Шульгина и др.

«Хотя каждый из членов комиссии представлял какое-либо ведомство, работа комиссии менее всего носила официозный характер, — рассказывает Л. В. Шульгин. — Для каждого из нас „Интернационал" был страницей личной биографии, овеян своими воспоминаниями о звучании его на митингах, на фронтах гражданской, на первых субботниках, участниками которых все мы были. Это определяло и характер, строй „корректуры", которую, руководствуясь общепринятыми правилами композиции и гармонизации, мы и стремились осуществить. Особое внимание при этом уделялось наибольшей художественной оправданности всех логических акцентов, сопряженности акцентировки текста и музыки. Был уточнен ряд ритмических деталей, припева в частности»[32].

Осенью семнадцатого года «Интернационал» в подавляющем большинстве случаев исполнялся лишь по-русски.

В своих двухтомных записях-воспоминаниях «Розповідь про неспокій» выдающийся украинский писатель Юрий Смолич взволнованно рассказывает о потрясении, которое он испытал, впервые услыхав в те дни массовое пение «Интернационала».

Поздний вечер 26 октября (8 ноября) 1917 года. В огромном, гулком зале первого класса железнодорожного вокзала в Жмеринке — бурное заседание Совета рабочих и солдатских депутатов. Военный железнодорожный телеграф только что принес волнующую весть из Петрограда. Решает-

ся вопрос: с кем быть? Где-то на подступах к городу — военные части, присоединившиеся к большевикам. Но националисты и меньшевики, стремясь открыть зеленую улицу для сил контрреволюции, делают все, чтобы не пропустить их в город. Пока что они составляют в Совете большинство, и стоящему на трибуне секретарю Киевского комитета большевиков Евгении Бош грозит расправа. Вдруг стало слышно: «...Военный оркестр играет „Интернационал". Еще где-то далеко, на окраине города, но все ближе и ближе... То Кехсгольмский полк во главе восставшего корпуса гвардейцев вступал в Жмеринку торжественным церемониальным маршем. Вступал под звуки пролетарского гимна — песни восстания и борьбы. И тогда вдруг весь зал, вся толпа в зале первого класса грянула тысячью голосов: „Вставай, проклятьем заклейменный..." И это определило решение Совета: эшелоны контрреволюции на Киев и Петроград с Юго-Западного фронта не прошли».

С интересом прочитав этот рассказ, внесший какие-то новые штрихи в историю «Интернационала» в начале новой эры, но памятуя в то же время, что тогда еще не было распространено столь массовое знание гимна, как это произошло в дальнейшем, я обратился к Ю. К. Смоличу с вопросом, действительно ли пение в тот вечер было «тысячеголосым». И не замедлил получить ответ.

«...В зале присутствовало, действительно, много тысяч человек, но пело, быть может, только несколько сот, — писал мне Юрий Корнеевич. — Возможно, здесь случилась художественная гиперболизация — уж слишком сильное было впечатление!.. Очевидно, я услышал тогда «Интернационал» впервые. Думаю, что, конечно, в зале было еще много людей, которые тоже слышали «Интернационал» первый раз в жизни, естественно, что и не умели его петь. Но, быть может, слыша пение других, начали подпевать. Отсюда и впечатление массовости. Откуда „Интернационал" пришел к нам в Жмеринку еще в семнадцатом году?.. Городок это рабочий: в те годы пять тысяч железнодорожных рабочих, и в Вагонных мастерских была сильная большевистская организация. Оттуда он, наверно, и пришел. Мог прийти и с фронта: фронт Юго-Западный первой мировой войны был три года «под боком»... Да и штаб большевизированного 2-го гвардейского корпуса, сыгравшего такую выдающуюся роль в большевизации Подолии, находился в Жмеринке... Во всяком случае, „Интернационал" в годы гражданской войны на Украине

был весьма популярен. Ни одно собрание не начиналось без предварительного исполнения „Интернационала". Даже в агитпоезде, с которым мне приходилось выезжать на фронт в девятнадцатом году, перед лекцией и следующим за ней концертом обязательно исполнялся „Интернационал": пели актеры, и подхватывали бойцы, толпящиеся перед поездом...»

«Пели „Интернационал", конечно, по-русски, — добавлял Ю. Смолич, возвращаясь к воспоминаниям об октябрьских днях 1917 года. — Позже я узнал и украинский текст»[33].

Да, в ту пору, так же как и в годы первой русской революции, украинские рабочие пели «Интернационал» лишь на русском языке. Естественным, однако, было их желание петь гимн также и на родном украинском. И вскоре же это нашло достойное осуществление.

Широко распространенный ныне перевод «Интернационала» на украинский язык, припев к которому начинается словами «Чуеш: сурми заграли...», сделан известным украинским поэтом Миколой Вороным (1871—1942) летом 1919 года и тогда же вместе с нотами в аранжировке Василия Верховинца (1879—1938) впервые издан в Киеве[34].

Высокую оценку поэтического звучания этого перевода дал Маяковский в стихотворении «Долг Украине»:

Разучите
эту мову
на знаменах —
лексиконах алых,—
эта мова
величава и проста:
«Чуешь, сурмы заграли,
час расплаты настав...» *
. . . . . .
Я
немало слов придумал вам,
взвешивая их,
одно хочу лишь,—
чтобы стали
всех
моих
стихов слова
полновесными,
как слово «чуешь»...[35]

* В оригинале украинского текста гимна:
Чуеш: сурми заграли,
Час розплати настав!
В Інтернаціоналі
Здобудем людських прав!

Этот перевод «Интернационала» на украинский язык является, правда, не первым. Отдавая ему должное, нельзя забывать и о его предшественниках.

В 1909 году в Эдмонтоне (Канада) вышел сборник «Соціалістічні пісні», составленный участником революционных событий на Украине Павлом Кратом, который с наступлением реакции уехал из России за границу. В сборник вошли безымянные переводы «Интернационала», «Марсельезы», «Красного знамени», «Смело, товарищи, в ногу», революционного траурного марша и других песен борьбы.

Підводьтеся ви, нуждарства діти!
Підводітесь, що пуще на землі!.. —

так начинался в этом сборнике перевод «Интернационала», включавший, в отличие от перевода А. Коца, не три, а пять строф стихотворения Потье. Строфы, составляющие канонический русский текст гимна, были переведены, однако, не с французского оригинала, а в основном с его русской редакции, вплоть до припева:

Се послідній вже буде
Бій з неправдов за світ,
З Інтернаціоналом
Воскресне людський рід!..

В начале первой мировой войны, в 1915 году, в Канаде же (Виннипег) выходит еще один украинский революционный песенник — «Робітничі пісні» (составитель Василь Головацький), открывающийся переводом «Интернационала», еще более, чем первый, близким русской редакции:

Вставай, проклятем заклинений,
Весь світ голодних і рабів...

Оба эти перевода были, возможно, занесены составителями сборников в Канаду с Украины, куда затем и возвратились вместе с экземплярами этих сборников, переправлявшихся в числе прочей нелегальщины из-за океана в Россию[36]. Художественное несовершенство, нечеткость ритмики переводов помешали их широкому распространению.

В 1915—1916 годах появляется третий перевод:

Вставай, громадо рабітнича,
Весь світ голодних і рабів!..

Печатных публикаций этой редакции не сохранилось. Распространялась она в рукописных списках. Известны случаи

исполнения ее в предоктябрьские дни рабочими-украинцами Москвы и Харькова.

В октябрьские дни 1917 года был сделан — также с русской редакции гимна — новый перевод («Вставай, сплямований прокляттям, весь світ голодних і рабів...»).

В переводе М. Вороного ряд строф и сам припев гимна порою отступали от оригинала, являлись поэтическими парафразами текста Потье. Данный перевод бережно и точно передавал характерные смысловые акценты и политические формулировки русской редакции, вплоть до припева:

Ото буде останній
И найрішучіший бій,
З Інтернаціоналом
Повстане рід людський [37].

Этот перевод впервые был опубликован одновременно с переводом М. Вороного в Киеве в том же 1919 году в сборнике «Рабітничі визвольні пісні» издательством Коммунистической партии Восточной Галиции и Буковины, что позволяет высказать предположение о его распространении в этих краях.

Ни один из переводов «Интернационала» на украинский язык не смог, однако, добиться такой популярности, какую заслуженно встретило поэтическое переложение «Интернационала», сделанное Миколой Вороным *.

Следуя давней традиции, в создании национальных текстов «Интернационала» первейшее участие принимают основоположники молодых литератур народов Советского Союза, первые национальные революционные писатели (и иной раз именно с перевода «Интернационала» и начинается первая страница новорожденной национальной советской литературы). Некоторые из имен мы уже называли, говоря о переводах «Интернационала», возникших в предоктябрьские годы. Сейчас к ним присоединяются такие первопроходчики национальных литератур, как Янка Купала в Белоруссии,

* В 1919 году украинским правительством была образована специальная республиканская комиссия, в которую вошли известные писатели, музыканты, общественные деятели, для выработки окончательной редакции украинского текста Государственного гимна. За основу взяли текст Вороного, в который было внесено лишь несколько небольших стилистических уточнений.

Платон Ойунский в Якутии, Сергей Чавайн в Марийской Автономной Республике, Дмитрий Гулиа в Абхазии, Садриддин Айни и Абулькасим Лахути в Таджикистане, Чулпан (Абдуламет Сулейман) в Узбекистане, Егише Чаренц в Армении, Сико Пашалишвили в Грузии, Темир Бейбулатов в Кумыкском крае, Жумусбек Аймаутов в Казахстане, Тембот Керашев в Адыгее, Казбек Бутаев в Осетии и т. д. и т. д.

Процесс возникновения новых переводов далек от стихийности, случайности.

Выступая на I съезде Коммунистической партии Грузии (30 января 1922), Серго Орджоникидзе напоминал, как важно вести агитацию на национальных языках:

«...Язык есть единственное средство, через который может проникнуть революционная проповедь коммунизма в самую гущу трудящихся масс данного народа. Наивно, смешно, преступно и глупо было бы идти с проповедью коммунизма к китайцам на французском языке или к грузинским рабочим и крестьянам на языке, который они не понимают. Поэтому мы, коммунисты Грузии, обращаемся к осетинам, армянам, абхазцам и другим на их родном языке»[38].

С именем Орджоникидзе связана и инициатива создания такого перевода «Интернационала» на грузинский язык, который смог донести песенную «проповедь коммунизма» до самых дальних грузинских селений. В 1921 году, когда Грузия стала советской, немалая часть коренного населения грузинских деревень, да и городов, русской речью еще не владела. Гимн должен был стать достоянием всех. Между тем первые грузинские переводы «Интернационала», сделанные еще в начале века Акакием Церетели и Иродионом Эвдошвили и имевшие свое литературно-пропагандистское значение, петь было трудно: они не отвечали метрическому строю и ритмическому рисунку мелодии Дежейтера. Тем настоятельней была потребность в появлении эквиритмичного грузинского песенного текста «Интернационала» *.

И такой текст был создан в первые же месяцы Советской власти в Грузии. Автор нового перевода, один из старейших поэтов советской Грузии — Сико Пашалишвили рассказывает:

* Следует, кстати, отметить, что, хотя «Интернационал» Акакия (Церетели) публиковался в «Патари газети» с подзаголовком «На мотив „Марсельезы"», ритмика его не соответствовала и мелодии Руже де Лиля. Грузинские пропагандисты поэтому использовали его как текст для чтения, а не для пения.

«...Мое поколение боготворило проникновенные песни революции. Когда я был еще мальчиком, меня захватывала романтика „Варшавянки", „Марсельезы", „Интернационала", а к тому времени, когда судьба осчастливила меня именем поэта, „Интернационал" уже был переделан на грузинский лад Акакием Церетели, благодарным учеником которого я являюсь, и Иродионом Эвдошвили, с которым меня связывала давняя личная дружба. Вступать с ними в соревнование я не считал себя вправе. Когда заснял свет Октября и повседневное исполнение „Интернационала" стало практической необходимостью, оказалось, что, при всех литературных достоинствах первых переводов, для пения на грузинском языке мы великим гимном не располагали. В дни установления в Грузии Советской власти „Интернационал" на улицах и в общественных местах солдаты распевали на русском языке. В тот период в Тбилиси был Серго Орджоникидзе, который тогда же и посоветовал руководителям Грузинского политпросвета взяться за перевод „Интернационала" на грузинский язык. Великих наших предшественников — А. Церетели и И. Эвдошвили, которые с большим успехом завершили бы, конечно, труд, начатый ими еще в революцию 1905 года, уже не было в живых. Для решения этой почетной задачи объявили конкурс, участникам которого раздали русский текст А. Коца *. Надо ли описывать то чувство исполненного долга, которое охватило меня, когда оказался избран мой перевод. Работая над этим переводом, я стремился не только донести смысловые акценты текста, но и возможно точнее соблюсти музыкально-ритмический рисунок оригинала, на что жюри конкурса обращало особое внимание»[39].

Премированный текст был напечатан на листовках, которые расклеивались по улицам Тифлиса на стенах школ и учреждений, публиковался во всех грузинских газетах, разучивался в клубных, школьных хорах. Осенью 1921 года в Тифлисе вышли ноты гимна в обработке К. Потсхверашвили с русским и грузинским текстом. Гимн в этом переводе, заново отредактированном С. Пашалишвили в сороковые годы, поют в Грузии и поныне...

* В состав жюри вошли поэты и писатели Сандро Эули (председатель), Георгий Леонидзе, Шалва Дадиани, композиторы Дмитрий Аракишвили, Котe Потсхверашвили и др. В конкурсе участвовало до двадцати видных грузинских поэтов. — *С. Л.*

Одновременно с новым грузинским переводом возникает и свой текст «Интернационала» в Абхазии. В документальной «Повести об отце» Георгий Гулиа описывает поездки по абхазским селам первого национального передвижного театра, организованного летом 1921 года Дмитрием Гулиа:

«После спектакля вся труппа выходит „на поклон", но „сцену" не покидает.

— Мы споем „Интернационал", — объявляет один из артистов. И абхазцы впервые слушают эту песню на родном языке...»

Дополняя написанное в книге, Георгий Гулиа рассказывает:

«Перевод „Интернационала" был сделан отцом в марте 1921 года, вскоре после того, как в Москву через Кавказский хребет полетела радиограмма Ленину: „Волею трудящихся родилась новая Советская Республика Абхазия..." Инициатором перевода явился друг отца, поэт и писатель большевик Самсон Чанба, первый народный комиссар по просвещению, а в дальнейшем — председатель ЦИК Абхазии. Работал отец над переводом с той взыскательностью и увлеченностью, какие всегда сопровождали его труд. В основу перевода был положен общеизвестный русский текст „Интернационала". Точно передавая смысл песенных призывов и политически отточенных афоризмов гимна, абхазский текст, написанный отцом и Чанба, легко и гибко ложился на мелодию. Вскоре же он был напечатан в первой абхазской советской газете, созданной отцом, — „Апсны капш" („Красная Абхазия"). Надо помнить, однако, что в ту пору грамота еще не стала достоянием всех горцев, и потому так важна была устная пропаганда гимна, которую вели отец и его товарищи в самых глубинных абхазских селах. Перед исполнением „Интернационала" отец обычно говорил несколько слов о его истории, о днях Парижской коммуны, в огне которой был создан текст Потье, и о втором его рождении в Октябре семнадцатого года. После этого смешанный хор участников труппы запевал „Интернационал", и впервые гордо и торжественно звучало в этих горных селениях по-абхазски: „Это есть наш последний..."» [40]

В том же 1921 году по призыву партии рождается и первый белорусский перевод «Интернационала». В Центральном государственном архиве Белорусской ССР хранится редчай-

ший экземпляр листовки — «Міжнародны гимн» — с полным белорусским текстом «Интернационала». Листовка была выпущена в Минске в 1921 году.

«Напісау Эжен Пот'е», — говорится в подзаголовке этой листовки. И примечание: «Полный коллективный перевод сделан с французского оригинала и утвержден белорусами-коммунистами» [41].

Примечание требует уточнения. У «коллективного перевода» есть конкретное имя и фамилия. Перевод этот был сделан в начале лета 1921 года основоположником белорусской поэзии Янкой Купалой, в июле того же года напечатан (безымянно) в газете «Савецкая Беларусь», а спустя несколько лет в той же редакции, без каких-либо изменений включен поэтом в его сборник «Творцы 1918—1928 гг.». В 1922 году он вместе с нотами был перепечатан в сборнике песен «Беларускі лірнік», составленном белорусским композитором Тернавским *.

Уточнения требует и указание об источниках перевода. 1, 2 и 6-я строфы (в листовке выделены курсивом с примечанием, что они «приняты коммунистами в России») переведены с общепринятого русского текста А. Коца и именно в такой редакции стали в дальнейшем исполняться на белорусском языке.

...В холодной комнатке, где пальцы стынут,
Где от буржуйки синеватый дым,
Сидит усталый и худой мужчина —
Он переводит пролетарский гимн:

«Паустань, праклящцем катаваны,
Паустань, хто с голаду век пух,
Бурліць наш разум збунтаваны,
Няволі кліча рваць ланцуг» [42].

Так белорусский поэт Владимир Короткевич, опираясь на воспоминания современников, воссоздает картину рождения этого текста в первые часы Советской Белоруссии.

* В академической «Библиографии произведений Янки Купалы» (Минск, 1957, ч. 2) перевод этот ошибочно датирован не 1921 годом, как следовало бы, а... 1930-м. Удивляет и то, что перевод «Интернационала», включавшийся самим Купалой и в сборник «Творы 1918—1928», и в прижизненное Собрание сочинений (Минск, 1932, т. 6), отсутствует и в Полном собрании его сочинений, изданном Академией наук БССР, и в однотомнике Я. Купалы, выпущенном Белгосиздатом.

Одновременно с грузинскими, абхазскими, белорусскими большевиками мыслью о переводе «Интернационала» на свой язык озабочены — на другом конце страны — и якутские большевики, также находившиеся на линии огня. Якутск окружен белогвардейскими отрядами. Но именно в те дни, в декабре 1921 года, газета «Ленский коммунар» публикует якутский текст «Интернационала», только что написанный одним из первых якутских большевиков — Платоном Ойунским (1893—1939).

Вместе с песнями, сложенными певцами-импровизаторами, «Песня рабочего» Ойунского, являвшаяся своеобразным поэтическим переложением «Интернационала», и его же перевод «Интернационала» прозвучали действенным призывом к решительному бою, пелись в улусах и наслегах Якутии.

В своем переводе Ойунский мастерски использовал специфические качества эмоциональной звукописи якутского языка, в котором звуковая форма слова нередко прямо соответствовала звучанию того явления, которое им отражается, как бы фиксируется в этом слове.

«Перевод „Интернационала", сделанный с русского текста, с первых же дней своего появления поразил нас мужественностью ритмов, богатством якутской стиховой инструментовки (аллитерации, ассонансы), верностью смыслу и размеру русского оригинала, — вспоминает народный поэт Советской Якутии С. Кулачиков-Элляй. — Единственное отступление от оригинала — отсутствие строго выдержанной рифмовки, но при исполнении гимна это никак не ощущается. До сих пор звенит в памяти, с каким подъемом пели мы — в ту пору учащиеся Якутского педагогического техникума — „Интернационал" по-якутски на торжественном празднике провозглашения Якутской Автономной Республики 1 мая 1922 года... Спустя три года П. Ойунский опубликовал окончательно им выправленный вариант перевода. В Якутии не раз объявлялись конкурсы на новые переводы «Интернационала», но до настоящего времени никто из наших поэтов так и не сумел превзойти это вдохновенное создание первого якутского революционного поэта»[43].

В произведениях основоположника таджикской советской литературы Садриддина Айни, на основе образов «Интернационала» создавшего свой знаменитый «Марш свободы», запечатлено звучание гимна в горах и предгорьях Таджикиста-

на в самые первые годы рождения молодой республики. Со словами «Интернационала», которые помогают донести идеи революции до запуганных баями дехкан, приходит в кишлаки русский солдат-большевик (повесть «Одина»). Роман Айни «Дохунда» посвящен борьбе молодой Бухарской Народной Республики с басмаческими бандами.

В конце 1921 года в одном из горных проходов близ Душанбе банды Энвер-паши устраивают западню отряду красноармейцев и местных партизан-таджиков, но те выходят победителями из неравного боя:

«Басмачи бежали... Командир отряда поздравил бойцов с победой, одержанной над опытнейшим генералом регулярной армии одной из империалистических держав. В ответ на его поздравления грянул „Интернационал". И казалось, вместе с бойцами пели горы, так гулко и далеко разносило эхо гимн победы...» [44]

В 1922 году в Советский Союз эмигрировал из Ирана участник национально-освободительного антиимпериалистического движения Абулькасим Лахути (1887—1957). В Иране, на языке фарси, «Интернационал» исполнялся уже в начале двадцатых годов. В 1924 году в Таджикистане, с которым надолго теперь связывалась жизнь и работа Лахути, вышел сборник его стихотворений «Адибияты сурх» («Красная поэзия»). Сборник открывался заново сделанным переводом «Интернационала» на таджикский язык. В последующие годы Лахути еще не раз возвращался к переводу, заново его отделывая и уточняя. В первом варианте рифмовались только вторые и четвертые строки каждого четверостишия, в дальнейшем Лахути добивается полнозвучной рифмовки каждой строки, сочетая афористическую точность перевода, полностью приближенного к русскому оригиналу, с национальными особенностями таджикско-персидской редифной рифмы (когда рифмуются предпоследние слова, а последнее слово или группа слов повторяются как рефрены). Новая редакция легче и свободнее, чем прежняя, легла на музыку, что еще более способствовало ее распространению. Одним из первых популяризаторов «Интернационала» среди дехкан и рабочих Таджикистана был в двадцатые годы сам поэт, часто выступавший на митингах в Душанбе, Ходженте (ныне Ленинабад), в кишлаках, читавший там свои стихи и разучивавший вместе со слушателями, не всегда еще владевшими в ту пору грамотой, таджикский текст гимна, напевая им мелодию «Интернационала» [45].

В летописи переводов «Интернационала» на языки народов СССР еще немало «белых пятен» и противоречий, ждущих разрешения. Так, например, распространено суждение, что первые переводы «Интернационала» на тюркоязычную речь, азербайджанский язык в частности, стали появляться лишь в середине двадцатых годов. Так ли это?..

26 мая 1918 года в Баку открылся Первый крестьянский съезд Бакинской области. В отчете об открытии съезда, тогда же напечатанном в газете «Бакинский рабочий», читаем:

«...Гимн Интернационала, звучавший вчера в небольшой, тесно набитой рабочими и крестьянами зале на русском и мусульманском языках, должен прозвучать по всему Закавказью, на языках всех его народностей...»[46]

Мы не знаем ни текста этого, по-видимому, самого раннего из переводов «Интернационала» на «мусульманский» (тюркский? азербайджанский?) язык, ни имени переводчика. Но дата говорит за себя — 1918 год.

Широкое распространение получил в двадцатые годы в Азербайджане перевод, сделанный на основе русского текста прогрессивным турецким писателем, близким другом Назыма Хикмета, учившимся вместе с ним в Москве, в Коммунистическом университете трудящихся Востока, Вала Нуредзимом (1901—1961). В канун третьей годовщины Октября этот перевод под названием «Интернациональный марш» был выпущен коммунистами Гянджи отдельным изданием как, гласила надпись на титуле, «товарищеский подарок Второму съезду Коммунистической партии Азербайджана». Но еще до этого он уже звучал на Первом съезде народов Востока, открывшемся в Баку в ночь на 1 сентября 1920 года. Съезд завершился принятием манифеста о народно-освободительной войне, обращенного ко всем народам Востока.

«Когда раздался призыв к священной войне за свободу и когда этот призыв был выражен так хорошо знакомым, но заново переосмысленным словом „газават", в зале произошло нечто неописуемое, — вспоминает очевидец. — В ответ понеслись выкрики о революционном восстании — „газавате" — на всех языках. Бросали вверх свои шапки, огромные, сделанные из шкуры целого барана туркменские папахи, фески, чалмы, тюбетейки. Кавказцы бряцали кинжалами, другие махали красными полотнищами: „Газават!.."»

В пение «Интернационала», уже знакомого ряду делегатов съезда, вплелось и звучание гимна на языке одной из самых маленьких народностей Закавказья — татской. Переводчика-

ми «Интернационала» на этот язык, тогда еще только обретавший свою письменность, были бакинские подростки — первый татский комсомолец Гирсиль Горский и Иосиф Брагинский (ставший впоследствии одним из виднейших советских ученых-востоковедов).

Перевод этот возник почти одновременно с организацией в Баку самодеятельного «Клуба рабочей молодежи». И. С. Брагинский рассказывает:

«Ребята собираются, а петь нечего! Конечно, прежде всего надо петь „Интернационал"... Перевели. Удалось даже напечатать типографским путем листовку. Трудность оказалась в другом — научить ребят петь.

Ничего не получается: привыкшие к восточным протяжным мелодиям, тянут „Интернационал" по-своему, этаким лирическим напевом, а от подлинной мелодии ничего не остается... На помощь нашему хору пришло несколько русских голосистых ребят. Русские ребята без слов, но звучно ведут мелодию, я и Горский вторим им громко, но со словами, а хор из татских мальчиков старается еще громче, не отставая от нас, петь татские слова «на русский манер». Стало получаться: похоже все-таки на „Интернационал"...»[47]

«Интернационал» в переводе Вала Нуредзима исполнялся в Азербайджане вплоть до конца тридцатых годов, пока его не сменил заново сделанный, с наибольшим приближением к оригиналу, перевод гимна на азербайджанский язык, принадлежащий народному поэту Азербайджана Сулейману Рустаму.

«Работа эта была удивительно волнующей и интересной. Десятки раз я вчитывался в каждую строку драгоценного русского текста, который пел Ленин и с пением которого боролись и побеждали народы нашей Родины, — рассказывает Сулейман Рустам. — Переводя его, я стремился сделать каждое слово близким и понятным своему народу, приблизить перевод к современному азербайджанскому языку (избегая тех архаизмов, которые были, при всех его достоинствах, в прежнем переводе). В то же время я стремился сохранить крылатую афористичность и поэтическую образность оригинала. Неоценимую помощь оказал мне в этом незабвенный друг Узеир Гаджибеков. Он не только дал первую оригинальную азербайджанскую транскрипцию музыки „Интернационала", но и был подлинным соавтором перевода текста, добиваясь, чтобы и ритмически, и мелодически текст хорошо ложился на голос певца. Немало помог мне и мой

давний друг Самед Вургун, с которым мы тщательно обсуждали все первоначальные варианты перевода».

Перевод Сулеймана Рустама был впервые опубликован в его книге «Песнь красноармейца», вышедшей в 1938 году. Поэт, однако, не прекращал работу над шлифовкой текста, и новая редакция, поныне исполняемая в Азербайджане, появилась в изданном в 1941 году в Баку сборнике «Массовые революционные песни» вместе с нотами аранжировки мелодии гимна, сделанной основоположником современного профессионального музыкального искусства Азербайджана Узеиром Гаджибековым [48].

В луче любом и в камне малом
иные дышат времена.
Мы знаем: с «Интернационалом»
восстанут всюду племена —

эти строки, написанные Галактионом Табидзе в 1920 году, могли бы быть поставлены эпиграфом к рассказу о рождении в те времена новых, национальных текстов «Интернационала».

Характерен эпизод романа Юрия Либединского «Утро Советов», посвященного жизни и борьбе небольшого северокавказского народа, условно названного «веселореченским».

...В ноябрьских боях семнадцатого года в Москве смертельно ранен тесно связанный с большевиками старик-веселореченец Жамбот. Его навещает в лазарете студент-красногвардеец Асад, уроженец того же маленького горного народа.

«„...Я бедняк, и завещать мне нечего, но есть у меня один подарок для родного народа... Послушай, я напою, а ты запомни..." — шепчет Жамбот земляку. И он хрипло, словно издалека, напел мотив „Интернационала". Но слова были не русские, а новые — это была веселореченская речь, которая несла смысл „Интернационала" и мотив его...»

Предложение студента-горца записать перевод вызывает недоверчивый вопрос Жамбота: «Разве это можно? Ведь мы народ бесписьменный...» [49]

Разумеется, художественное произведение живет и создается по своим законам, и Веселореченск — это не точный портрет Кабардино-Балкарии, Черкесии, Карачая или Адыгеи, где писатель черпал наблюдения. И все же история создания веселореченского текста «Интернационала» — это, по

свидетельству Ю. Н. Либединского, отнюдь не игра вольного воображения.

«Пусть не буквально так (для наибольшей рельефности повествования временем и местом действия романа стали дни боев за Советы в Москве), но по самой сути своей так рождалась литература (в каких-то случаях и письменность) у ряда народов Кавказа (да и только ли Кавказа?), вместе с идеями и со словами „Интернационала", первой песни революции», — говорил писатель, приводя аналогичные примеры возникновения черкесского, балкарского, адыгейского текстов гимна.

Реальную, уже без каких-либо художественных домыслов историю одного из этих переводов дает Либединский в очерке, посвященном выдающемуся адыгейскому писателю Темботу Керашеву, автору романа «Дорога к счастью».

Это было в начале 1923 года, когда уроженец адыгейского аула, которому Октябрьская революция открыла все пути к знанию, стал студентом Краснодарского политехнического института.

«...В одном из просторных помещений краснодарского вокзала впервые прочел он на стене четко, большими буквами написанный на русском языке текст „Интернационала". Тембот Керашев с детства вырос в атмосфере народных сказаний и песен, которые слышал он от своего деда. И слова международного гимна трудящихся, проникнутые скорбью, гневом и светлой уверенностью в победе, по-родному прозвучали для юного адыгейца... С поразительной легкостью, с вдохновением русские слова в его сознании стали преобразовываться в адыгейские. Он тут же списал гимн и стал переводить его на родной язык.

Нет, скрывать от людей эту работу, как он это делал доселе, было нельзя. Впервые пересказанная по-адыгейски, великая песня-клятва рвалась наружу. Он читал ее вслух друзьям и товарищам. Руководитель партийной организации Адыгейской области попросил юношу зайти к себе. Стоя, по-солдатски вытянувшись, прослушал руководитель адыгейских большевиков новорожденное перевоплощение великого гимна. С этого момента гимн вошел в жизнь адыгейского народа, им началась адыгейская советская литература...»[50]

Этим текстом «Интернационала» открывался первый номер первой адыгейской газеты «Адыше мак» («Голос Адыгеи»), вышедший в марте 1923 года, вскоре после того, как перевод был сделан. В этом переводе он бытует в Адыгее.

Ренато Гуттузо. Девушка, поющая «Интернационал»

«Интернационал» на языках народов СССР... Мы перелистали всего несколько страниц (а их десятки и десятки) этой интереснейшей главы новой истории «Интернационала». Когда коллективными усилиями она будет написана, станут еще очевидней глубинные процессы, которые и дали основание автору «Интернационала» назвать Советскую страну второй родиной «знаменитой пролетарской песни», страной «Интернационала».

В дни октябрьского пятидесятилетия на экраны страны вышел документальный фильм Романа Кармена и Константина Симонова «Гренада, Гренада, Гренада моя», в котором новой жизнью зажили хроникальные кадры давних боев испанского народа с фашистскими мятежниками.

Вместе с народом — его зарубежные друзья... Из Альбацеты отправляются на фронт добровольцы — бойцы Интернациональной бригады: батальоны Гарибальди, Домбровского, Тельмана, и в одном стремительном порыве на двенадцати языках звучит их путеводная песня — «Интернационал».

Всматриваясь через дымку трех десятилетий в эти кадры, бывший советник 12-й Интербригады Пабло Фриц, вновь вступивший в бой с фашистами спустя пять лет после Испании уже под настоящим своим именем, — Герой Советского Союза генерал П. И. Батов — говорит с экрана зрителям:

«Вот музыка! Я уважаю Шостаковича, все такое, но такого воздействия, которое я почувствовал на себе... Я не один... Многие... Вот Матэ Залка рядом со мною шел. У него, бедняги, понимаете ли, слезы потекли, настолько эмоциональное чувство было высокое...»

Речь генерала Батова отрывиста, лишена литературной обкатанности — чувствуется, что он, как и каждый из зрителей фильма, все еще во власти накала чувств, который вызывают воспоминания о годах жизни, пройденных с «Интернационалом»...

С новой силой и страстью, вобрав героический опыт революционных битв прошлого, неся неумирающую веру в будущее, прозвучал «Интернационал» в дни Великой Отечественной войны.

В апреле 1941 года молодой поэт Павел Коган, погибший в первых же боях с нацистами, писал, как бы вглядываясь в будущее:

Нам лечь, где лечь,
И там не встать, где лечь.
. . . . . .

И, задохнувшись «Интернационалом»,
Упасть лицом на высохшие травы,
И уж не встать, и не попасть в анналы,
И даже близким славы не сыскать... [51]

Благодарная память потомков сохранила вечную славу героев, для которых «Интернационал» был неотделим от образа Родины, от самого большого и значительного, что составляло смысл и цель их существования.

...Как ураган на воле,
Как снежных глыб обвал,
Бушует в мертвом поле
«Интернационал»... —

описывает Алексей Сурков в своей «Песне о слепом баянисте» подлинный подвиг слепого бойца-музыканта, шедшего в атаку вместе с бойцами *.

О грозном «Интернационале» краснодонцев напоминает «Молодая гвардия» Фадеева:

«...Яма была так забита людьми, что нельзя было повернуться. Наступило мгновение последнего душевного напряжения... Целые лавины земли посыпались им на головы, на плечи, за вороты рубах, в рот и глаза, и люди поняли, что их закапывают живыми.

Шульга, возвысив голос, запел:

Вставай, проклятьем заклейменный
Весь мир голодных и рабов...

Валько низко подхватил. Все новые голоса, сначала близкие, потом все более дальние, присоединялись к ним, и медленные волны „Интернационала" неслись из-под земли к темному, тучами несущемуся над миром небу...»[53]

С. С. Смирнов рассказывает об одном из безбестных героев Брестской крепости — полковом музыканте, который был заживо погребен под грудой камней обрушившегося при бомбежке здания. Из-за непрерывного обстрела нельзя было подступиться к этому участку. «...И тогда люди, находившиеся неподалеку, вдруг услышали, как из-под развалин раздались звуки музыки. Неизвестный музыкант играл на трубе „Интернационал". Он как бы прощался этим со своими това-

* «Мише Попову, слепому баянисту воздушно-десантной бригады имени С. М. Кирова»,— говорится в посвящении «Песни» [52].

рищами и говорил, что умирает как верный сын советской Родины»[54].

Октябрь 1942 года. Сталинград. В результате ночного маневра гитлеровцы окружают в районе Тракторного завода командный пункт батальона, расположенный в железном баке из-под нефти. Разъяренные сопротивлением, они поджигают пропитанную нефтью землю, окружающую бак:

«...Красное, чадное пламя поднялось вокруг бака, удушливый дым окутал его, но оттуда, из пламени, неслись автоматные очереди. Пламя уже лизало железо бака, и тогда из глубины его послышалась песня. Раненые воины, обреченные на смерть, пели „Интернационал", — пишет Борис Полевой.— Подвиг их был настолько величественным, что советские бойцы, занимавшие оборону в соседних домах, без приказа, без огневой подготовки, а главное, днем, что в Сталинграде было почти невозможным, поднялись в атаку. Они отжали немцев от бака и успели спасти из огня раненого капитана Зеленова и его товарищей»[55].

Разрывая кольцо блокады, радио Ленинграда несло во все концы страны рассказ о белых ночах города-героя. У микрофона — Всеволод Вишневский:

«...Синие вспышки трамваев над Ленинградом. И в одиннадцать ночи во все рупора города, как сверхсоединенный оркестр, во все стороны огромного кольца, в лицо врага гремит пылающий, как дух Ленинграда, „Интернационал"...»[56]

Мемориальная доска на здании средней школы № 1 города Усть-Лабинска: «В этой школе учился герой-пионер Муся Пинкензон. Расстрелян гитлеровскими фашистами в январе 1943 года». Корреспондент «Известий» сообщает: «Война застала Мусю в Кишиневе, откуда он вместе с другими детьми был эвакуирован на Кубань. Единственно, что привез с собой мальчик, была любимая скрипка. В 1943 году, когда Муся учился в 5-м классе, Усть-Лабинск захватили фашисты. Оккупанты согнали на расстрел несколько сот мирных жителей — женщин, стариков, детей. Среди них был Муся. Фашисты изготовили автоматы. В этот момент вперед вышел худощавый черноволосый мальчик. В руках у него была скрипка. Он взмахнул смычком и заиграл „Интернационал". Десятки пуль оборвали жизнь юного героя...»[57]

В канун пятидесятой годовщины Октября в Керчи, у легендарных каменоломен Аджимушкая, состоялась встреча юношей и девушек — участников всекрымского «похода памяти» — с ветеранами Отечественной войны — горсткой геро-

ев подземного гарнизона. С теми, кто чудом уцелел из восьмисот солдат и офицеров, которые, чтобы прикрыть отход трех армий, вошли в июне сорок третьего в сырые катакомбы каменоломен, начав оттуда непрерывный шестимесячный бой с вражескими легионами.

В рассказах участников событий оживали эпизоды аджимушкайской обороны.

Запись из найденного в катакомбах дневника младшего лейтенанта А. И. Трофименко:

«...24 мая 1942... Почти у каждого отверстия 10—20 немцев, которые беспрерывно пускают ядовитые газы — дым... Чу, слышится песнь „Интернационал". Я поспешил туда. Перед моими глазами стояло четыре молодых лейтенанта. Обвязавшись, они в последний раз пропели пролетарский гимн...» [58]

Бывший офицер-поэт Борис Серман читает на встрече стихи, посвященные героям:

...Из вечной мглы,
из тех подземных скал
Они вошли
в «Интернационал».

Участник встречи Григорий Поженян рассказывает, что произошло вслед за чтением стихов:

«...И грянул „Интернационал". Над Аджимушкаем, над полем, под высоким вечерним небом. Он сразу же объединил всех нас, и тех, кто стоял с решительными лицами на плацу, и комсомольских вожаков, принимавших парад, и ветеранов войны, стоявших на белых каменных ступенях пестрой плотной кучкой, и жителей Керчи, пришедших сюда пешком, — это были в основном матери, отцы и жены, потерявшие в бою своих детей и мужей.

Мы пели наш вечный гимн, и хотелось что-то вернуть, может быть, даже снова пойти в бой, только бы что-то утерянное вернуть, кого-то возвратить оттуда, откуда уже никогда не вернешь...» [59]

«Интернационал» как высшая форма бесстрашия, душевной самоотдачи и гражданского самосознания бойца революции, идущего на подвиг во имя социалистической Родины, — эта новая глава истории песни Потье запечатлена кровью тысяч советских патриотов, людей самых различных возрастов, профессий, национальностей.

В жесточайшей военной обстановке «Интернационал» продолжал оставаться «позывными» и для тех во вражеском

лагере, кто не хотел поддаваться дурману нацистской пропаганды.

Запись в армейском блокноте, сделанная поэтом-воином Семеном Гудзенко в январе — феврале 1942 года, озаглавлена «Интернационал»:

«Шесть немцев жили в одной избе. Трое уехали. Трое пришли. Велели хозяйке закрыть плотно окно и двери: „Давай патефон". „Ну, погибла", — подумала старушка. Завели громко пластинку. Они сели вокруг стола, вынули листочки бумаги и запели „Интернационал". Пропели весь. Один пожилой прослезился. Встали и ушли. Она их больше не видела»[60].

И так же, как всегда, «Интернационал» был со всеми людьми нового мира, где бы и в каких условиях они ни находились.

Февраль 1943 года. Париж. По приговору фашистского военного суда расстреливают первых русских героев «армии Сопротивления» Вильде и Рогаль-Левицкого, создавших первую в оккупированной Франции свободную газету «Резистанс» («Сопротивление») и схваченных в подпольной типографии. Из дневника их соратника: «...Друзья-французы говорят, что, умирая, они пели „Марсельезу". Альбер утверждает, что под дулами немецких винтовок они пели другое. Они пели „Интернационал"»[61].

Первого мая 1943 года Юлиус Фучик, заточенный в тюрьме гестапо в Панкраце, заносит в свой бессмертный «Репортаж с петлей на шее» запись «о майском смотре боевых сил нового мира»:

«...Не жди рассказа о развевающихся знаменах. Ничего подобного не было... Сегодня все было много проще. Не было шумного многотысячного потока людей, который в прежние годы бурлил на улицах Праги, не было того, что я видел в Москве: необозримого моря голов на Красной площади. Здесь нет ни миллионов, ни сотен. Здесь всего лишь несколько коммунистов — мужчин и женщин. И все же чувствуешь, что значение нашего смотра от этого не меньше. Да, не меньше, ибо это смотр сил, которые сейчас проходят под ураганным огнем и превращаются не в пепел, а в сталь. Это смотр в окопах во время битвы.

...Девять часов. Сейчас часы на Кремлевской башне бьют десять, и на Красной площади начинается парад... Мы идем вместе с ними. Там сейчас поют „Интернационал", он раздается во всем мире, пусть зазвучит он и в нашей камере.

Мы поем. Одна революционная песня следует за другой, мы не хотим быть одинокими, мы вместе с теми, кто сейчас свободно поет на воле, с теми, кто ведет бой, как и мы...»[62]

В дни войны вместе со всем народом встал на вахту и единственный из оставшихся к тому времени в живых создателей «Интернационала».

«...Поэт и переводчик „Интернационала" живет сейчас в Свердловске. Отдав двух своих сыновей фронту, старый поэт сам взялся за привычное оружие и с первых дней пребывания на Урале стал напряженно работать на оборону... Трудно поверить, читая его свежие, молодые строки, слушая внутренним ухом их юношескую интонацию, заражаясь их высоким воодушевлением, что поэту сейчас уже 70 лет. Славное семидесятилетие старого соратника Потье А. Я. Коца, встречаемое им на оборонном посту, — это тоже одна из ярких страниц нашей героической и бессмертной действительности...»[63]

Газета, где был напечатан этот очерк Мариэтты Шагинян, попадает в один из дальних воинских госпиталей, и через какое-то время, проделав долгий путь через всю страну, в Свердловск приходит из Цхалтубо воинский «треугольник»— первомайский привет переводчику «Интернационала» от раненого летчика-фронтовика.

«Мне уже 30 лет, — писал гвардии капитан С. М. Бельский, — и никак я не мог узнать о создании „Интернационала", и вот в „Заре Востока" я узнал о ваших заслугах перед всем прогрессивным человечеством. Ваша работа стала движущей силой, которую нет никаких сил остановить. В дни фашистских издевательств над миллионами человечества „Интернационал" звучит как символ победы. Вам пишет капитан авиации, громивший фашистов и сейчас находящийся на излечении в госпитале. Моя одна мысль — видеть вас и услышать о многом прошедшем, так как прошедшее тесно связано с будущим...» *

«Прошедшее связано с будущим...» — в этих безыскусных словах фронтовика верная и точная оценка всемирно-исторического значения «знаменитой рабочей песни».

* Письмо С. М. Бельского цитируется без изменений по оригиналу, хранящемуся в архиве А. Я. Коца (Институт русской литературы, Пушкинский дом). Письмо уже не застало поэта в живых: он умер 13 мая 1943 года, не прекращая до последних дней, несмотря на тяжелую болезнь, работы над новыми переводами стихов Потье.

Любимой песней Ленина был «Интернационал». Первой, любимейшей песней остается он и для миллионов людей, вступивших в последний и решительный бой за счастье человечества.

«...С глубоким волнением, стоя, делегаты и гости слушают переданную с борта искусственного спутника Луны мелодию партийного гимна „Интернационал"...»

Слова информационного сообщения о XXIII съезде КПСС скупы. Да и какими словами передать красоту и силу мгновений, когда в амфитеатре Кремлевского Дворца съездов зазвучала разнесенная советским спутником во всю ширь космических пространств и прилетевшая из космоса обратно мелодия «песни песней революции». Вот оно, свершение того, о чем еще четыре с половиной десятилетия назад говорил на I съезде Советов Союза ССР С. М. Киров:

«...Не пройдет много времени, когда нам станет тесно в этом прекрасном, блестящем зале. Я думаю, что скоро потребуется для наших собраний, для наших исключительных парламентов более просторное, более широкое помещенье. Я думаю, скоро мы почувствуем, что под этим огромным куполом уже не умещаются великие звуки „Интернационала"...»

Как о живой реальности говорил Сергей Миронович со сцены Большого театра, за стенами которого тогда была нищая, холодная, голодная страна, о будущем Дворце, который воочию покажет миру, «...что мы, „полуазиаты", мы, на которых до сих пор продолжают смотреть сверху вниз, способны украшать грешную землю такими памятниками, которые нашим врагам и не снились».

Неодолим ход истории, напоминал он, и близится час, когда, одержав победу, «...и на этом новом, румяном, красном революционном земном шаре мы, трудящиеся, родившиеся в жалких хижинах, дружными, стройными рядами пойдем из этих жалких хижин в волшебные дворцы с великим гимном „Интернационалом"...»[64]

Голосом истории звучали слова гимна «Мы наш, мы новый мир построим» и в тот октябрьский день 1961 года, когда в центре Москвы делегаты XXII съезда КПСС вместе с гостями съезда и тысячами москвичей пели «Интернационал» на торжестве открытия памятника К. Марксу. Во все концы земли волны эфира разносили могучее звучание «Интерна-

ционала», и рядом с памятником основоположнику бессмертного учения революции на фундаменте нового общества как бы высился «поистине нерукотворный памятник» революционного искусства.

...Рассказ о пропаганде посредством песни, высочайшим выражением которой явился «Интернационал», был начат высказыванием Д. Д. Шостаковича о «песне песней революции». Словами великого советского композитора, неоднократно обращавшегося в своем творчестве к этой бессмертной мелодии и со всем блеском и глубиной совершенного мастерства давшего монументальную симфоническую транскрипцию гимна, следует и завершить рассказ.

В одной из последних своих статей — «Музыка и время», написанной в канун тридцатой годовщины Дня Победы, Д. Д. Шостакович делился признанием, как поразила его фраза, услышанная как-то после войны:

«Никакая симфония не остановит танк, никакая песня не прервет полет бомбардировщика».

Со всей страстностью возражал он против такого взгляда:

«Фраза громкая, но демагогическая и глубоко неверная по существу. Ответить на нее можно только встречным вопросом; что такое мелодия „Интернационала" по сравнению с тем же танком и самолетом? Простой напев, не более. Однако этот напев, впервые прозвучавший в конце прошлого века, вошел в жизнь миллионов людей. Никакая сила не может заглушить его, приостановить его влияние на ход мировой истории. Эта песня прошла через несколько войн и революций, ее запрещали, в нее стреляли, с нею шли на бой и на казнь, с ней побеждали врага на всех широтах земли. Этот гимн коммунистов мира бессмертен! Он сильнее армады танков и самолетов» [65].

ОРУЖИЕМ МУЗЫКИ

II

«ДЛЯ ЭТОГО СУЩЕСТВУЕТ МУЗЫКА...»

В январе 1918 года с трибуны III Всероссийского съезда Советов глава первого в мире социалистического государства произнес знаменательные слова:

«Раньше весь человеческий ум, весь его гений творил только для того, чтобы дать одним все блага техники и культуры, а других лишить самого необходимого — просвещения и развития. Теперь же все чудеса техники, все завоевания культуры станут общенародным достоянием, и отныне никогда человеческий ум и гений не будут обращены в средства насилия, в средства эксплуатации. Мы это знаем, — и разве во имя этой величайшей исторической задачи не стоит работать, не стоит отдать всех сил? И трудящиеся совершат эту титаническую историческую работу...» (*35*, 289).

Если вы раскроете номер «Правды», в котором была впервые напечатана эта ленинская речь, то в том же номере, в обширном перечне культурных дел, осуществлявшихся молодой Советской властью, прочитаете о десятках спектаклей и концертов, адресованных новой аудитории. В их числе и «первый народный симфонический концерт», устраивавшийся в Петрограде 21 января 1918 года, и в тот же день — в Рабоче-крестьянском доме (бывшем барском особняке) — концерт-митинг хора рабочих завода «бывший Лесснер» и оркестра рабочих завода «бывший Эриксон», а 23 января — «первый оперный спектакль для народа» «Руслан и Людмила» в бывшем императорском Мариинском театре[1]. Короткие газетные отчеты донесут до вас отзвук вступительного слова к этому спектаклю первого народного комиссара просвещения.

«Тебе, рабочий, — говорил Луначарский, — показывают одно из величайших произведений, один из драгоценнейших бриллиантов в чудесной короне русского искусства, тебе подносят на дорогом блюде кубок прекрасного пенистого вина — пей и радуйся!»

То, что на подступах к новому веку казалось далекой мечтой, ныне становилось реальностью, повседневным бытом народа-победителя. В новой программе партии, принятой VIII съездом РКП(б) в марте 1919 года, было записано: «...открыть и сделать доступными для трудящихся все сокровища искусства, созданные на основе эксплуатации их труда и находившиеся до сих пор в исключительном распоряжении эксплуататоров»[2].

Звучанием сотен оркестров и хоров, огнями рамп тысяч спектаклей, широко распахнутыми залами музеев, конвейером книг, разливом массовой художественной самодеятельности отозвались эти слова в жизни молодой страны, зажатой в огненном кольце блокады четырнадцати держав, изнуренной голодом, холодом, разрухой.

Вспоминая беседу с В. И. Лениным, происходившую в начале 1920 года, писатель А. С. Серафимович передает, с каким интересом слушал Владимир Ильич его рассказ о ростках рабочей художественной самодеятельности, о тяге рабочих и крестьян к искусству, о рождении новых рабочих театров, хоров, литературных кружков.

«Да-да-да... отлично... постепенно из них и художники выйдут», — одобрительно повторял Ленин.

Писатель делился с Лениным впечатлениями о поездке на станцию Лосиный остров (ныне город Бабушкин), где рабочие использовали для клуба пустовавшую полуразрушенную конюшню местного помещика, сбежавшего за границу. Ее вычистили, отремонтировали, соорудили сцену...

«...И вот рабочие своими силами из конюшни построили, так сказать, фешенебельное „дворянское собрание".

Глаза Владимира Ильича вспыхнули непотухающе ярким светом...

— Только рабочий умеет построить из конюшни „дворянское собрание"; а то ли он еще построит — дайте срок...

...Стирая слезы смеха, уже серьезно, с большой силой, негромко, Ленин сказал:

— Страшно дорого заплатили рабочие за свое право быть хозяевами жизни, но в конце концов выиграют они. Это — воля истории»[3].

То, о чем рассказывал писатель Владимиру Ильичу, отразилось в ряде его очерков — «Впечатлений», публиковавшихся на страницах «Правды», «Известий Советов г. Москвы» и

других изданий. Таков, к примеру, очерк «Море», посвященный встрече первого советского Нового года. На концерте-митинге, организованном 31 декабря 1917 года Московским комитетом партии в манеже бывшего Алексеевского училища в Лефортове, собралось свыше восьми тысяч рабочих и солдат...

Концертное отделение митинга открывалось исполнением «Легенды» Венявского:

«...К краю эстрады скромно подходит девушка в белом с черным, со скрипкой...

„Эх, напрасно она „Легенду"... Надо считаться с публикой — не поймут: начнется сморкание, кашель... Напрасно..."

Я стоял, хмуро опустив глаза, и в ту же секунду от эстрады к человеческому морю медленно, звеняще потянулась певучая, необрывающаяся нить... Видали ль вы остекленевшее море?.. Слыхали ль вы, как перестают дышать восемь тысяч человек?..» [4]

Писатель рассказывает, как свежо и необычно звучала «Легенда» Венявского, словно вновь рожденная в этом живом общении девушки-скрипачки с многотысячной толпой новых слушателей...

Новогодний концерт-митинг подходит к концу. «...Молодежь сгрудилась на эстраде, уже несется оттуда песня о кузнецах, кующих счастье народа. В другом месте взмывает „Интернационал". Гремит прощальный привет оркестра. И я ухожу с радостным сознанием моей ошибки...»

Проходит немногим больше месяца, и на страницах тех же московских «Известий» появляются «Впечатления» писателя, озаглавленные «Два спектакля» *.

Серафимович вспоминал, как лет пять назад (по-видимому, в 1912 или 1913 году. — *С. Д.*) он слушал в театре Зимина пение Шаляпина:

«...Никогда не забуду этого спектакля. Большая театральная зала, блеск, шелковые платья, золото, бриллианты, голые женские плечи, фраки, белые жилеты... А там, на сцене, в гордом своем величии стоял и пел Шаляпин, создавая целые миры красоты и волшебства.

И, вернувшись, одинокий, я думал о сладости звуков, творчестве, красоте и величии игры Шаляпина. Думал о партер-

* Этот очерк, затерявшийся на газетных страницах 1918 года, не вошел ни в одно из изданий сочинений А. С. Серафимовича.

ной публике... шелковых платьях, бриллиантах, о своем одиночестве, о величии Шаляпина, о его происхождении...»

Писатель с горечью спрашивал тогда:

«Для кого он поет? Кому он отдает свои силы? Кому посвящает свой талант, свое творчество?..»

«В январе 1918 года, возвращаясь из мира прошлого в настоящее, — продолжает писатель, — я опять попал в тот же театр на оперу, но только не Зимина, а Московского Совета Рабочих и Солдатских Депутатов. Та же театральная зала... та же сцена и, кажется, тот же занавес. И все-таки — не то...

...Светлые, простые, открытые лица, смеющиеся, приветливые, иногда горящие светлым огнем глаза. А одежда?.. Изношенные костюмы, разноцветные пролетарские блузы, черные кожаные куртки, мужицкие сапоги, ни одного фрака, ни одного шелкового платья. А в партере, в ложах — кожаные куртки, солдатские гимнастерки, мужицкие сапоги...»

Заинтересованно обсуждают в антрактах исполнение отдельных партий молодые рабочие и работницы, и писатель, вслушиваясь в их беседы, мысленно обращается к ним:

«...Милые, славные, дорогие товарищи! Кто вас научил так умело, так живо рассуждать о пении, об игре, об искусстве? Откуда вы все это знаете? Но нет, это все ваше... Вы строили эти театры, создали этот блеск, ткали дорогие материи, шили замечательные костюмы, но... доступа в театры никогда не имели. Теперь вы завоевали себе немного радости, и театр Зимина... стал вашим, советским...»

«...Да, да, это был радостный, дорогой вечер...» — подытоживает свои «Впечатления» А. С. Серафимович и обращается к художникам, которые с первых дней Октября сумели услышать «музыку революции»:

«Есть моменты, когда завидуешь чужому счастью. И это чувство зависти было у меня к вам, дорогие народные певцы, когда я видел ваш талант, вашу энергию на сцене народного театра, когда слушал ваше пение, обращенное к борцам за новую жизнь, вносящее в их исстрадавшиеся души так много радости, надежды и бодрости»[5].

К завоеванию этого вел трудный путь борьбы. Нужно было обладать революционным гением Ленина, чтобы в сумерках уходящего века провидеть день победы. Нужно было обладать волей, энергией, принципиальностью ленинцев-большевиков, возглавивших революционный пролетариат и трудовое крестьянство России, чтобы сокровища культуры и искусства оказались всенародным достоянием.

Это стало возможным, разумеется, только после победы пролетарской революции. Но даже на самых ранних этапах борьбы за решение коренных социально-политических и экономических вопросов проблемы культуры и искусства, одухотворение художественного творчества передовыми революционными идеями, так же как и овладение трудящихся всеми богатствами культуры, были в кругу насущных интересов партии.

О могучей силе эмоционального воздействия искусства не раз напоминала дооктябрьская большевистская печать. Оружие искусства широко использовалось и в работе тех общественных, культурно-просветительных организаций, где непосредственное руководство осуществляли большевики и где встречи рабочих с искусством были наполнены глубоким содержанием. Встречи с музыкой, в частности.

«В защиту иваново-вознесенских рабочих» — так называлась большая статья, которую в октябре 1901 года «Искра» издала специальным приложением. Статья была подписана «Рабочий за рабочих». Ее автор — ленинский ученик и сподвижник по «Союзу борьбы», первый рабочий корреспондент «Искры» Иван Васильевич Бабушкин (1873—1906). «Народный герой... гордость партии, товарищ, всю свою жизнь беззаветно отдавший рабочему делу... — писал о нем Ленин. — Без таких русский народ остался бы навсегда народом рабов, народом холопов. С такими людьми русский народ завоюет себе полное освобождение от всякой эксплуатации» (*20*, 79—82).

Именно к такому человеку и обратился Ленин, попросив дать достойный ответ на статьи народника Дадонова, опубликованные в журнале «Русское богатство». Дадонов обвинял рабочих «Русского Манчестера» в отсутствии всяких культурных запросов. Он писал об их нежелании сменить «свои простые здоровые развлечения» (терминология Дадонова) — пьянку, драку да разухабистую кабацкую музычку («примитивную гармонику и трактирный орган») — на книгу, театр, серьезную музыку [6].

Бабушкин вскрывал лживость дадоновских утверждений. Он приводил неоспоримые свидетельства тяги рабочих к культуре, книге, искусству. С болью описывал он горький быт рабочих, те жалкие развлечения, которыми их потчевали «попечители» из казенного «общества трезвости». «...Постоянно у рабочих в больших городах есть желание открыть клуб для рабочих, но его пока еще не разрешили. Поэтому рабо-

чий в силу необходимости шел в трактир послушать орган или гармонику, и остроумничать над этим нехорошо господам литераторам. Разрешенные же общества постоянно должны чувствовать и находиться под страхом закрытия, на собраниях должны говорить оглядываясь, как бы какая жаба или гадюка не прыгнула на шею»[7].

В начале 1903 года Петербургским комитетом РСДРП была выпущена специальная листовка, разоблачавшая лживость и лицемерие черносотенной книжонки генерала Богдановича «Русским рабочим задушевное слово», изданной огромным тиражом. Богданович прославлял «благодеяния» царского правительства. В листовке приводилось письмо рабочего, объяснявшего, куда деваются «чудовищные богатства, которые вырабатывались народным горбом»:

«...Богданович отвечает нам: царь заботится о народе, народу построено несколько увеселительных домов, устроены хоры в церквах, потребительные лавки... Но каким же нужно быть мерзавцем, чтобы без зазрения совести говорить такие вещи, какие говорит Богданович! Ведь Богданович знает, что если собрать все эти народные балаганы, все лавки, наконец, даже народные школки и все сделанное специально для бедняка, то все это вместе взятое будет... в 5 раз меньше даже той суммы, которую проживает ежегодно одна только царская семья. Что же значат те несчастные церковные хоры и народные балаганы, о которых поет Богданович?!!»[8]

О том же говорят спустя десятилетие десятки рабочих корреспонденций, публикуемых «Звездой» и «Правдой».

«...Юзовка — это самое закопченное место на юге после Баку. Дым, копоть не дают дышать, грязь, вонь, разбой.. Казалось бы, необходимо власти предержащей направить все усилия на то, чтобы хотя немного этот ад жизни скрасить внешним благоустройством и предоставлением права заниматься культурной деятельностью. Но увы! Скорей река вспять побежит, чем наша власть допустит вредное для себя дело насаждения культуры...»[9] — пишет в «Правду» из Донбасса Г. И. Петровский.

Урал, Поволжье, Украина, Москва, Петербург, Сибирь, Закавказье... Один почтовый штемпель сменяет другой, но слова рабочего депутата о вредности для «нашей власти» дела насаждения культуры в равной мере подкрепляются письмами корреспондентов «Правды», откуда бы те ни приходили.

«Про рабочих нашего завода нельзя сказать, чтобы они

ничего не читали и ничем не интересовались...» — с горькой иронией пишет в газету «Старый днепровец». Он описывает незавидный круг чтения рабочих: по распоряжению администрации рабочие газеты в поселках не продают, «...и в то же время развита торговля Пинкертонами, Шерлок Холмсами, Кречетами да разными графинями нищих...».

Специфический характер приобретало в таких условиях большое слово «музыка»: «...А музыкой разве не интересуются? — продолжает «Старый днепровец». — Интересуются, ведь у нас в каждом кабаке в получку музыка играет, и мы охотно идем ее послушать, в то время как жены наши бродят от кабака к пивной в поисках мужей, любителей музыки, увлекающихся так, что иному на другой день есть нечего. Но это пустяки, — лишь бы наслушался музыки и налимонился казенной сивухой, а там как-нибудь доживем опять до получки, и опять будет и музыка, и сивуха».

Гневный рассказ заключался кратким, суровым выводом: «Так больше жить нельзя» [10].

К такой же «музыке», подчеркивает «Правда», правители царской России хотели бы свести удовлетворение культурных, эстетических запросов рабочей массы не в одних глухих углах страны, «во глубине России», но и в ее столичных центрах, используя для этого любые средства развращения и опошления художественного вкуса.

Большевистская печать разоблачает низкопробность «искусства второго сорта», которым казенно-буржуазные попечители пытались развлекать рабочих Петербурга.

«Театр все менее и менее обслуживает широкие запросы населения... перестает объединять массы около важного и значительного, все более приближается к кафешантану, — писала предшественница «Правды» «Звезда» в первом же своем выступлении по вопросам искусства. — Еще хуже обстоит дело с народными и пролетарскими театрами. Знаменитое попечительство о народной трезвости угощает массы патриотической и феерической трухой (исключения редки). Доступного рабочим хорошего художественного театра нет, если не считать скромной, но хорошей по мысли затеи Гайдебурова в Доме Паниной...»

Прибегая к неизбежному в то время языку иносказаний, «Звезда» напоминала: «Театр — как одна из серьезнейших функций общественного организма — требует для своего развития того же, чего весь народ, — иных, более свободных условий жизни» [11].

«Дешевое мясо — для народа» — под таким насмешливым заголовком комментировала «Правда» летом 1913 года восторженные сообщения буржуазной прессы об открытии при московских бойнях лавки для продажи бедноте «дешевого, обезвреженного, условно годного мяса»:

«...Вот в какое культурное и человеколюбивое время мы живем... Культура, свобода, дешевизна продуктов, оживление торговли — все для народа! Увидите объявление: „общество народных квартир" — знайте, что подвал или чердак будет дешевый и под врачебным надзором; помереть, конечно, не помрешь, а чахоткой заболеешь.

...Увидите надпись: „народная библиотека" — вы можете торжествовать. Будет дешевая, а то и бесплатная брошюра, изданная союзом русского народа или всероссийским клубом националистов под врачебным надзором духовной цензуры» [12].

Автором этого комментария, как спустя четыре десятилетия позволили установить новонайденные документы, был Ленин (*23,* 293—295). Письма рабочих, одновременно публиковавшиеся «Правдой», наглядно иллюстрировали беспощадную ленинскую критику «человеколюбивого» потчевания рабочей массы «условно годной» и условно «обезвреженной» духовной пищей.

«Дает ли возможность Народный дом* рабочему человеку провести свободное время с пользой, получить там сколько-нибудь возвышающие и облагораживающие впечатления?» — спрашивает автор письма в редакцию «Правды», озаглавленного «Чем воспитывать народ?». И отвечает:

«Музыка, говорят, облагораживает нравы. Но какую могут дать пищу танцы, польки, марши и избитые донельзя вальсы, которые можно услышать в граммофоне, сидя за столиком любой чайной или пивной?..» [13]

Анализ пошлых развлечений, культивируемых в саду казенного Народного дома, диктует единодушный вывод: «...И вся обстановка, и репертуар Народного дома не только ни от чего не отвлекают и не облагораживают его посетителей, а скорее опошляют и развращают...» [14]

* Во избежание недоразумений следует отметить, что как в этом, так и в дальнейших письмах рабочих речь идет о казенных Народных домах «Попечительства о народной трезвости». По-иному в ряде случаев удавалось передовым рабочим организациям налаживать культурно-просветительную работу в стенах «частных» Народных домов типа Лиговского Народного дома (Дом Паниной) в Петербурге.

Не меняет общей оценки и оперно-театральный «Монблан» Народного дома, претендовавший на роль центра оперной культуры для рабочих.

На фоне других зрелищных предприятий казенных «попечительств» (а их в России насчитывалось более тридцати) петербургский Народный дом считался «образцово-показательным». Он был к тому же единственным, который обладал своим оперным театром, самым большим по количеству мест среди оперно-балетных театров царской России. В его оперной труппе, наряду с явными посредственностями, были и такие выдающиеся исполнители, как Н. Н. Фигнер (руководивший одно время этой труппой), П. Я. Курзнер, молодой Гр. Пирогов и другие, дирижеры М. А. Купер, А. М. Пазовский, С. А. Самосуд. На этой сцене гастролировали выдающиеся певцы тех лет: Шаляпин, Собинов, Липковская, Мозжухин, Нежданова, Дм. Смирнов, итальянские мастера. И тем не менее спектакли этого театра далеко не всегда отвечали назначению.

Практика казенных попечительств привела к тому, что слово «народный» в применении к театру отождествлялось с представлением о второсортности, говорило о снижении художественных требований. Оперная сцена петербургского казенного Народного дома нередко подтверждала это мнение. Когда же спектакли театра могли представить интерес, вступал в силу «господин Купон», и тогда от «общедоступности» театра не оставалось и следа.

«...В Большом театре цены местам далеко не народные. Правда, есть и бесплатные места, но их никогда не достанешь, потому что для того, чтобы получить место, надо прийти за 5 часов до начала, а такое количество времени вряд ли найдется у рядового рабочего...» — возмущается корреспондент газеты «За правду» [15].

В том же 1913 году Шаляпин пишет Горькому о своих гастролях в Народном доме: «...чтобы попасть на мои спектакли, молодежь, несмотря на отчаяннейшую погоду, простаивала двое-трое суток на улице под снегом и дождем. Это ли не высокое счастье, это ли не честь мне, а, Алексей?... Трогательно. Уж я им выхлопотал, чтобы их пускали ночью часа на три-четыре внутрь здания, а то, право, душа болела за их такое терпение и энергию. Жаль только, что бюрократическая и весьма своеобразная постановка дела этого, так сказать, Народного дома в скромной степени дает возможность проникать туда простому, но заправски хорошему

человеку — рабочий народ, кажется, ходит туда не без опаски, да, я думаю, и прав: там, наверное, очень ревностно действует шпик...» [16]

Об этих же шаляпинских гастролях тогда же, в апреле 1913 года, сообщает Горькому их общий друг, писатель А. Н. Тихонов:

«Был на днях на „Борисе Годунове" в Народном доме и окончательно убедился: 1) что настоящее искусство непререкаемо и 2) всем понятно... Что это было!! Думаю, что зенит славы Ф. И., а по крайней мере я никогда не слыхал, не видал подобного успеха. Он играл, как гений, и возбуждал стихию, это не были аплодисменты, восторг, это была настоящая стихия, которая захватывала и его, и всех, кто на него смотрел. И все всё поняли и оценили! И публика, и он сам были растроганы до крайней степени.

Не видал я его после этого спектакля, но думаю — хорошо это для него! Догадается же он когда-нибудь, кто его настоящий слушатель, где его понимают не умом только, но сердцем, где ему благодарны за каждое слово, за каждый жест, где относятся к нему с благоговением. А догадаться ему об этом — надо!..» [17]

До чего же редки, однако, были тогда эти встречи великого артиста с его настоящим зрителем!

Сложность «казенной» природы театра, в труппе которого был ряд талантливых артистов, усугублялась «недреманным оком» цензуры, пресекавшей любые попытки улучшить репертуар.

Одна из характерных подборок в очередном номере «Правды». Сами названия коротких, как выстрелы, заметок говорят за себя: «Обыски и аресты», «К ленским событиям», «Безработица», «Несчастный случай», «Самоубийство», «Военное положение»... И — в этом ряду:

«...„Борис Годунов" Мусоргского признан неподходящим для народа и исключен из репертуара театров попечительства о народной трезвости, где вместо него решили поставить „Паяцы". Одновременно с этим удивительным известием в Москве получено сообщение, что „Борис Годунов" включен в репертуар нескольких германских театров».

Это был уже не первый случай. Потребовалось личное, и притом неоднократное, ходатайство Шаляпина, чтобы «Борис Годунов», с цензурными купюрами «крамольных» народных

сцен, был разрешен Народному дому для его единичных гастрольных спектаклей [18].

От одной статьи к другой, от корреспонденции к корреспонденции «Правда» последовательно ведет читателя к выводу:

«...Нельзя отрицать серьезного и крайне вредного влияния дешевого театра и кинемо на пролетарскую психику. Через них в рабочую жизнь входит пошлость, которую выбрасывает буржуазия под вывеской „искусства" на окраины. Перед организованным рабочим встает важный вопрос о том, как противодействовать этой пошлости...»

Вместе с рабочими корреспондентами большевистская печать упорно ищет ответа на вопрос:

«Каким образом удовлетворить все растущую потребность среди рабочих в *эстетическом наслаждении?*» (слова «эстетическое наслаждение» в письме рабочего Дм. Ленцова [Д. Одинцова] выделены курсивом) [19].

В противовес «казенным развлечениям» «Звезда» и «Правда» настойчиво пропагандируют лучшее, что может найти рабочий на современной сцене. Пример тому давали еще первые легальные большевистские газеты эпохи первой русской революции — «Новая жизнь» и «Вперед».

Под самым титулом второго номера московской большевистской газеты «Вперед», издававшейся в декабре 1905 года, вы можете видеть большое, напечатанное на видном месте, крупным шрифтом, объявление:

«В н и м а н и ю о р г а н и з о в а н н ы х р а б о ч и х.

Правление товарищества оперных артистов (Театр Солодовникова), дирекция Оперы С. И. Зимина, Московского Художественного театра и Театра Корша изъявили желание предоставлять ежедневно некоторое количество льготных билетов для организованных рабочих. ...Рабочие, желающие воспользоваться вышеуказанными льготными условиями при посещении театров, получают из редакции «Вперед» (по предъявлению удостоверения от своих профессиональных или партийных организаций) особые бланки».

Такие извещения одновременно печатались и в большевистской газете «Борьба», напоминавшей в связи с этим в статье «Искусство и пролетариат»: «Никто не решится теперь отрицать политической зрелости пролетариата, ясности и определенности его общественно-политических воззрений. Параллельно с этим растет у него и сознание ценности искус-

ства, растет этико-эстетическая культурность рабочего класса. Люди, близко стоящие к рабочим, могут это подтвердить; с своей стороны приведем следующий факт: с тех пор, как московские оперные и драматические театры открыли рабочим льготный доступ к себе, не проходит ни одного дня, чтобы все льготные места не были заняты рабочими. Ясно, как велики и сильны эстетические потребности рабочего люда даже теперь, в острый момент политической борьбы, накануне боевого выступления пролетариата»[20].

С наступлением реакции все меньшее число театров стало «изъявлять желание» идти навстречу нуждам и требованиям демократического зрителя. Между тем потребности его в удовлетворении культурных, эстетических запросов росли и ширились.

«Еще недавно для русских рабочих искусство казалось недосягаемым. Забронированное, цеховое, оно даже порой боялось за свою участь... — писала «Правда» в апреле 1912 года. — Теперь же среди рабочих определенно появилось стремление к живописи, театру, вообще искусству. Наш общественный строй дал рабочему только кабак как эстетическое удовлетворение, но любовь рабочего к свободе позвала его и к красоте...»

Статья заканчивалась утверждением: «...Недоступная область становится доступной, и те, кто боялся разгрома рабочими искусства, увидят скоро, как в руках рабочих-творцов оно начнет приобретать новую, красивую мощь, свойственную душе пролетария»[21].

Поддерживая ростки нового, где бы они ни возникали, «Правда» сообщает об инициативе пермских рабочих по развитию музыкально-просветительной работы и рабочей художественной самодеятельности.

Критикуя «кривляния», которыми пичкают в Перми «простой народ», «Правда» вновь напоминает: «Надо самим создавать и поддерживать развлечения разумные, где голова и тело отдыхают от трудовых дней. Для этого существуют музыка и настоящий театр...»[22]

«Для этого существуют музыка и настоящий театр...» — писал в «Правде» уральский рабочий.

Да, и музыка, но только настоящая, подлинная, музыка больших и сильных чувств, широкого дыхания, дальнего полета, развивала эту мысль большевистская печать, напоми-

ная, какое место может и должно занять музыкальное искусство в духовной жизни рабочего. И в малых ее формах, и в больших — от песни до симфонии.

Это было не только пожеланием. Как показывала на живых примерах та же дооктябрьская «Правда», так бывало и в жизни. Пусть до обидного редко, но бывало. Тем нагляднее сила примера.

Инициативная музыкально-просветительная работа вопреки всему велась прежде всего в тех своеобразных рабочих клубах, какими были тогда передовые рабочие культурно-просветительные общества и организации типа Пречистенских (в Москве) или Лиговских (в Петербурге) рабочих курсов, где основной руководящей силой было большевистское ядро.

Благодаря такой работе, эти общества и курсы оказывались не только общеполитическими, но и первыми рабочими музыкальными университетами.

Что же это были за вечера?

«Если иногда раньше либеральная буржуазия вместе с бюрократией — каждая в своих видах — и заботилась о развлечениях рабочих масс, то теперь и эта область перешла в руки самих рабочих. Насколько прежние развлечения, устраиваемые буржуазией в сотрудничестве с бюрократией, были грубы и рассчитаны на дурной вкус и отсутствие эстетики у рабочих, настолько теперь художественный отдых рабочих, организуемый ими самими, и эстетичен и красив...» — с удовлетворением писала «Правда» в мае 1912 года.

Речь шла об успешном опыте московского Общества содействия устройству общедоступных развлечений, в котором руководство взяли на себя рабочие московских фабрик и заводов: «...Начиная с января, были литературные и музыкальные вечера, посвященные памяти Толстого, Надсона, Чехова, Пушкина, Тургенева, Некрасова, Лермонтова... Участниками всех этих вечеров бывают рабочие самых разнообразных профессий. Бодростью и радостью за будущее веет от зала, наполненного этими посетителями. И вечера, проведенные совместно, вселяют уверенность, что отдых рабочих, добываемый упорной борьбой, будет делом их художественного и духовного развития, укрепляя их для бессменной и долгой борьбы за красоту жизни и за лучшее будущее...» [23]

Внимательно вчитаемся в последние слова. Трудно было, пожалуй, лавируя меж рифами цензуры, ясней сказать о связи этих музыкальных вечеров с общественно-политиче-

ской работой в тех же клубных стенах. Сверхзадача одна и та же — сплачивание рабочих масс в целях революции. Удовлетворение насущных эстетических запросов рабочих объединялось с их борьбой «за красоту жизни и лучшее будущее».

В каких условиях приходилось готовить те вечера, свидетельствует напечатанная в «Правде» год спустя заметка об организаторах этих вечеров, озаглавленная «Не дайте умереть „Обществу"»: «В Москве только одно демократическое культурно-просветительное общество — „Содействия устройству общеобразовательных народных развлечений", но материальное положение его настолько скверно, что его гонят с квартиры. После разгрома его в марте 1912 года, оно возобновило деятельность только в феврале текущего года. Но даже при наличии энергичных работников ему ничего не удалось сделать. Обществу не разрешили 3 лекции, один вечер закрыли на половине...»[24]

Чем были эти вечера для рабочих слушателей, говорит публикуемое «Правдой» письмо из Москвы Дм. Роднова (псевдоним одного из ветеранов партии, делегата V съезда Д. Н. Бассалыго):

«...Большое художественное наслаждение получили слушатели от бетховенского вечера. Программа его, разработанная и исполненная музыкантом Шором, давала полное представление о постепенном развитии музыки Бетховена, а биографический очерк, прочитанный им же, дополнял то громадное впечатление, которое получали слушатели. Глубокое, вдумчивое настроение, навеянное этим вечером, говорило о полном эстетическом удовлетворении и наслаждении. На лицах отражалась переживаемая, захватывающая и уносящая вдаль музыка...»[25]

Имя Д. С. Шора (1867—1942) мало знакомо современному читателю, хотя в свое время этот превосходный пианист и лектор был хорошо известен широким кругам слушателей. И сольные концерты-лекции этого неутомимого пропагандиста классической музыки, и выступления руководимого им «Московского трио» (вместе с Д. Шором в трио входили скрипач Д. С. Крейн и виолончелист Р. И. Эрлих) были заметным явлением предоктябрьской музыкальной жизни.

Не ограничиваясь выступлениями в Москве и Петербурге, Шор, тесно связанный в ту пору с демократическими культурно-просветительными организациями, проводил лекции-концерты и в других городах. Его лекции действительно до-

ставляли слушателям, как со всей искренностью писал корреспондент «Правды», «полное эстетическое удовлетворение и наслаждение». И не только эстетическое.

Шор как лектор обладал счастливым умением соединять музыкальный анализ с общественно-социальной характеристикой композитора, с образным рассказом о времени и обстановке. И это придавало современную направленность его историческим концертам-лекциям. Его лекция о Бетховене нередко вызывала в связи с этим со стороны властей резкие запретительные меры. Так было, например, в Саратове, куда осенью 1908 года Д. Шор приехал провести цикл общедоступных лекций по истории музыки.

Пригласило его для этого Саратовское общество народных университетов, сыгравшее, судя по воспоминаниям современников, весьма заметную роль в подъеме музыкальной культуры Поволжья. В обществе велась большая работа по организации хоров и обучению «простонародья» нотной грамоте. Музыкально-лекционную работу возглавляли знающие, энергичные энтузиасты — А. Листопадов * и М. Неказаченко. В ноябре 1908 года музыкальная секция общества, уже давно находившаяся на примете у полиции, была закрыта, как учрежденная «без установленных правил». Невыполнение этого распоряжения власти тотчас же расценили как проявление вновь тех же «вредных тенденций», и общество закрыли «со всеми его учреждениями навсегда».

Лекция Д. Шора о Бетховене явилась непосредственным предлогом для расправы с обществом. Своеобразным комментарием к восторженному отзыву об этой лекции-концерте рабочего корреспондента «Правды» может служить сохранившийся в архивах документ, на основании которого Саратовскому обществу народных университетов был вынесен «смертный приговор». Циркуляр саратовского губернатора, адресованный 12 ноября 1908 года местному губернскому присутствию, ставил обществу в вину «нарушение устава и существующих законоположений на лекции Шора, уклонившегося от программы и восхвалявшего Бетховена не как художника, а как революционного деятеля» [26].

С большим успехом проходили лекции-концерты Д. Шора и на рабочих окраинах Петербурга.

* А. М. Листопадов (1873—1949) обрел в дальнейшем известность как знаток музыкального фольклора, собиратель и исследователь донских казачьих песен.

«Московское трио».
Слева направо: Д. Крейн, Д. Шор и Р. Эрлих. 1913

При всем успехе, выступления Д. Шора перед рабочим слушателем носили в предоктябрьские годы эпизодический характер. Новую, неизмеримо расширившуюся аудиторию встретили они после Октября 1917 года.

«...Первая лекция-концерт по истории музыки Д. С. Шора, устроенная 2-го марта [1919] в Политехническом музее Военным комиссариатом, привлекла около 1000 красноармейцев. Лекция и исполнители имели у красноармейской аудитории большой успех»,— гласит одна из многочисленных заметок о таких концертах [27].

«Московскому трио», неутомимо выступавшему в 1918—1920 годах в рабочих районах советской Москвы все в том же испытанном составе (Д. Шор, Д. Крейн и Р. Эрлих), выпало счастье участвовать и в памятном «Коммунистическом вечере в честь 50-летия В. И. Ленина», который был устроен Московским комитетом партии 23 апреля 1920 года. Один из непосредственных организаторов «Коммунистического вечера», А. Ф. Мясников (в ту пору секретарь МК), рассказывал впоследствии, как настойчиво отказывался Владимир Ильич поехать на этот вечер «...и говорил, что никаких речей о себе слушать не хочет, но когда я ему заявил, что мы его приглашаем на концертное отделение, на котором будут присутство-

вать его любимые артисты — Шор, Крейн и другие, он тогда рассмеялся, согласился и вскоре был у здания Московского комитета...»[28]

Наутро после «Коммунистического вечера» «Правда» сообщала: «...Вечер закончился небольшим, но со вкусом подобранным музыкальным отделением, в котором участвовали „квартет страдивариусов", Шор и Крейн, а также пианист Добровейн...»[29]

Выступлением Шора, Крейна и Эрлиха, исполнявших Трио Чайковского, открывалась концертная часть «Коммунистического вечера». Восемь лет отделяли это выступление от, казалось, бесконечно давних дней, когда под живым впечатлением исполнения ими бетховенских произведений рабочий корреспондент дооктябрьской «Правды» писал, что такая музыка «...укрепляет их [рабочих] для бессменной и долгой борьбы за красоту жизни и за лучшее будущее». И вот оно пришло, это будущее, и передовой отряд московских большевиков слушал в своем штабе старых музыкантов, которые все с тем же увлечением несли искусство народу. Но они были ныне уже не «партизанами»-одиночками, а членами большого коллектива.

По ленинскому плану культурной революции музыкально-просветительной работой теперь руководила Коммунистическая партия, она получала широкую государственную поддержку. И это придавало особый смысл их выступлению на ленинском «Коммунистическом вечере»...

Среди ветеранов большевистской партии, давних соратников и друзей Владимира Ильича, вместе с ним слушавших в тот вечер Трио Чайковского в исполнении Д. Шора и его товарищей, был один, для которого встреча с этими исполнителями представляла особый интерес. После многих лет перерыва он вновь встретился с музыкантом, культуру и мастерство которого имел возможность в свое время в полной мере оценить, о чем тот, правда, и не подозревал. Да и как мог догадаться Шор, что сидевший в этот вечер в зале виднейший деятель большевистской партии и один из «главных писателей большевиков» (так назвал его когда-то Ленин), возглавлявший в тот период Государственное издательство, а вскоре перешедший на ответственнейшую дипломатическую работу, был... тем самым «Профаном», который десять лет назад посвятил концертам-лекциям Шора большую статью в одной из южных газет. А говоря об этих концертах, как бы отталкиваясь от них, он в противовес всему, что писали местные ре-

цензенты, ставил масштабно, остро, убедительно кардинальные вопросы музыкального просвещения. Между тем все было именно так, и статья, о которой здесь идет речь, действительно была написана весной 1910 года в связи с приездом Шора в Одессу не кем иным, как Вацлавом Вацлавовичем Воровским.

То были годы (1907—1910), когда Воровский, выполняя задание партии, возглавлял в Одессе большевистское подполье. По согласованию с ЦК партии он, так же как Киров — во Владикавказе, Спандарян — в Баку, совмещал глубоко законспирированную революционную работу с сотрудничеством в местной легальной печати. По далеко не полным данным, лишь в газетах «Одесское обозрение», «Наше слово» и других Воровский напечатал в эти годы под разными псевдонимами (П. Орловский, Фавн, Мухомор, Черномор, Профан, Псевдоним, Кентавр и др.) до 400 статей, фельетонов, сатирических зарисовок, часть которых была посвящена вопросам литературы, театра, музыки[30]. В их числе — и статья «Музыка для всех», напечатанная весной 1910 года в газете «Наше слово», — одно из значительнейших выступлений в дооктябрьской большевистской публицистике по вопросам массовой музыкально-просветительной работы.

«...У нас в Одессе очень любят музыку. И не только те любят ее, кто получил с детства хорошее музыкальное образование, а любят самые широкие слои населения. Всякое музыкальное развлечение, сколько-нибудь доступное малоимущей публике, привлекает у нас сотни и тысячи желающих. Но, несмотря на такую страстную любовь к музыке, у нас ничего не делается для музыкального воспитания громадных малоимущих слоев, и их вкусы и понимание музыки поэтому весьма отсталые и упрощенные», — писал В. В. Воровский, говоря о важности пропаганды музыки, притом не только популярной, оперной, но и камерной, симфонической, в самых широких демократических слоях населения.

«...Камерная музыка, эта наиболее „чистая" музыка, менее всего понятна малоразвитому вкусу широкой публики, — с сожалением отмечал он. — А между тем этот вкус к пониманию музыки может быть воспитан, развит, облагорожен теми, кто сам получил музыкальное образование».

В этой связи Воровский напоминал: «Дело музыкального воспитания не есть дело благотворительности, это чисто культурная задача, задача поднятия и облагорожения громадного большинства общества, а тем самым и всего общества».

В. В. Воровский.
1910

Он резко критиковал коммерчески-цензовую деятельность местного Музыкального общества, которое «...ставит симфонические концерты для публики, могущей платить „бенефисные" цены; оно устраивает камерные концерты для ограниченного кружка любителей и ценителей музыки, оно, наконец, содержит музыкальную школу, где дети платежеспособных родителей могут получать музыкальное образование. Это музыка для избранных, а нужна музыка для всех... А потому и начинания общества представляют не общественное, культурное дело, а увеселительное предприятие».

«Казенно-мещанскому отношению к делу» Воровский противопоставлял концерты-лекции Шора, происходившие в те дни в Одессе. Воровский резко полемизировал с местными критиками, упрекавшими Шора в излишней «перегрузке» его концертов-лекций «разговорами»: «...эта публика забывает,

что лекции Шора устраиваются не для услаждения их слуха, а для ознакомления широких немузыкальных слоев».

По цензурным условиям Воровский не договаривал (но посетители шоровских вечеров читали это между строк, а именно это-то и раздражало «внепартийных» буржуазных критиков!), что особое достоинство увлекательных «разговоров» Шора составлял глубокий идейно-общественный подтекст музыкального анализа, как подтверждал хотя бы резонанс лекций о Бетховене.

И именно на этом и происходило в оценке выступлений Шора резкое размежевание большевика-публициста, подписывавшего свои фельетоны ироническим псевдонимом «Профан», и буржуазных обывателей, претендовавших на монополию эстетических оценок.

Высоко оценивая выступления Шора, отмечая важность и значительность его стремления нести музыку в массы, Воровский вместе с тем напоминал: «Предприятие г. Шора не является еще полной демократизацией музыкального воспитания. Оно доступно, конечно, более широким и менее состоятельным слоям, чем наши обычные концерты. Однако на них только изредка попадает рабочий, на них не встретите пригородного крестьянина. Их состав — главным образом учащаяся молодежь (очень малосостоятельная в Одессе, как известно) да представители более привилегированных слоев трудящегося населения — приказчики, конторщики, рабочие некоторых профессий, г. Шор сам понимает, по-видимому, этот недочет и потому-то, вероятно, устраивает сегодня общедоступный концерт из произведений Бетховена, Шуберта, Мендельсона и Рубинштейна. Этот концерт является великолепным делом и чуть ли не первым в Одессе в этом роде...»

Как бы ни были, однако, хороши лекции-концерты Шора, указывал Воровский, редкие, единичные гастроли приезжих лекторов никак не решают задачи массового музыкального просвещения. Тем необходимее широкая общественная организация такой работы. Тем выше гражданская, моральная ответственность «музыкально образованных людей» за ее успех:

«...Но чтобы осуществить подобное дело или хотя бы только приняться за его осуществление, необходимо господам музыкантам забыть кое-какие свои навыки.

Нужно перестать смотреть на музыку как на „благородное" развлечение, предназначенное самой судьбой в утешение „благородным", сиречь имущим классам.

Нужно перестать смотреть на народную массу как на низшие существа, коим недоступно понимание таких утонченных переживаний, как музыкальные.

Нужно выйти из застоявшегося болота музыкальной кружковщины с взаимным обожанием, нужно выйти на широкое поле действительно общественной деятельности.

Одним словом, нужно сбросить пестрый костюм концертанта и надеть рабочую блузу, нужно забыть мишуру аплодисментов и охапий почитателей и научиться ценить неподдельное внимание и искреннюю благодарность простого человека.

Надо перестать быть куклой и сделаться самому человеком»[31].

Эти слова не утратили силы и посейчас.

То, что в дооктябрьской России было исключением, уделом одиночек-энтузиастов, для подавляющего большинства советских музыкантов стало нормой жизни и творчества. Но и теперь среди потомков «музыкально образованных людей», которым полвека назад адресовал эти гневные слова Воровский, можно встретить людей, забывающих об общественном характере своей профессии. И пусть они в ничтожном меньшинстве. Нет места исключениям. Музыка — для всех. И... участие в пропаганде музыки — также для всех «музыкально образованных людей»!

Поучительный пример музыкантам новых поколений дают энтузиасты музыкальной пропаганды среди рабочих, которые, вопреки всем трудностям, вставшим на их пути, в неблагодарнейших условиях царской России вели эту большую, благородную работу.

Среди таких энтузиастов одним из первых следует назвать имя композитора С. Н. Василенко, предпринявшего в 1907 году организацию систематических общедоступных симфонических концертов для трудовой интеллигенции, рабочих и студенчества по строго разработанной историко-образовательной программе. Ежегодно вплоть до 1917 года им проводилось по десяти таких концертов в Большом зале консерватории в Москве. «Зал был переполнен до отказа, но смело могу сказать, что такой концертной аудитории Москва никогда не видывала. Тут были учащиеся гимназий, университета, рабочие фабрики Цинделя, Прохоровской мануфактуры и др. Внимание слушателей было необычайно: никто не опаздывал к началу, а во время исполнения в зале стояла благоговейная тишина. Слушатели приходили на концерт, как на праздник. Происходили

концерты по воскресеньям, начинались они в час дня, чтобы дать возможность слушателям, живущим за городом, не возвращаться домой ночью», — рассказывал впоследствии С. Н. Василенко, приводя характерный эпизод: «Еще в самом начале этих концертов, в 1907 году, меня пригласили к градоначальнику Адрианову. „Мы всячески приветствуем ваше начинание, — сказал он мне с деланной вежливостью, — для учащейся молодежи... Это понятно... Но при чем тут рабочие?“ Мы расстались с ним оба не удовлетворенные встречей...» [32]

Одним из подлинных центров массовой музыкальной пропаганды в Москве был «первый московский рабочий университет» — Пречистенские рабочие курсы. Наряду с известными учеными-физиологами И. М. Сеченовым и М. Н. Шатерниковым, историком В. И. Пичетой, в работе курсов активно участвовали большевики-пропагандисты Р. С. Землячка, И. И. Скворцов-Степанов, В. Л. Шанцер («Марат»), А. В. Шестаков, С. И. Аралов. Работа общеобразовательная сочеталась с революционно-пропагандистской.

«Пречистенские курсы обладали какой-то особой притягательной силой. К ним влекло всякого революционно настроенного человека, — вспоминает о годах юности народный артист СССР Алексей Дикий, руководивший вместе с артисткой Малого театра В. О. Массалитиновой, ветераном «Пушкинского театра» А. А. Бренко, молодым Е. Б. Вахтанговым и бывшим артистом императорских театров Д. С. Семашко-Орловым „художественной самодеятельностью“ пречистенцев. — Я считал своим нравственным долгом там работать и получал от этого огромное моральное удовлетворение. Пречистенцы были, естественно, под особым наблюдением полиции. Когда, бывало, идешь на репетицию, всегда замечаешь какие-то подозрительные личности, торчащие возле зданий курсов. Но ни нас, ни — тем более — слушателей остановить и спугнуть такая „забота“, разумеется, не могла...» [33]

В равной мере эти курсы славились и образцовыми музыкально-литературными вечерами (среди них был, к слову сказать, и тот бетховенский концерт-лекция Д. Шора, о котором восторженно писал Д. Н. Бассалыго в «Правду»).

«Концерт для рабочих» — под таким заголовком публикует в начале 1914 года петербургская «Правда» извещение о предстоящем в Москве, у пречистенцев, музыкальном вечере.

«19 января в 8 час. веч. О-во народных развлечений устраивает в помещении Пречистенских курсов первый районный концерт для рабочих

с вступительным словом М. Неказаченко о значении музыки... Билеты по 20 коп. можно получить в О-ве народных развлечений на Пречист. курсах и в бюро профес. союзов»[34].

Пение, фортепианная музыка, виолончель... Имена не названы. Узнать хотя бы некоторые имена участников, подробней ознакомиться с программами литературно-музыкальных вечеров, устраивавшихся для пречистенских рабочих, поможет рассказ одной из зачинательниц этой большой работы.

«...Темы проходили самые разнообразные, чаще всего связанные с литературой или историей, с подчеркиванием основной тенденции, согласованной с революционным настроением рабочей аудитории: „Пушкин в музыке", „Лермонтов", „Некрасов и Мусоргский", „Песня — голос народа", „Могучая кучка" (в связи с движением шестидесятых годов), „Глинка — заря русской музыки", „Мусоргский — К новым берегам!", „Чайковский и Пушкин", „Гаршин" (против войны 1914 года), „Бетховен" и т. п. Кто же были исполнители на этих концертах? Не надо забывать, что на Пречистенских курсах весь труд был бесплатным. И так же как и в области науки, здесь лучшие силы шли в рабочую аудиторию,—рассказывает многолетний преподаватель курсов Е. М. Чемоданова. — Побывали у нас Качалов и Собинов, Гольденвейзер и Сибор, Шор, Игумнов и др. С какой теплотой убеленный сединами профессор Б. О. Сибор и сейчас вспоминает „горящие глаза", которые впивались в его скрипку в глухом Нижне-Лесном (ныне Курсовом) переулке. Но мы не гнались за знаменитостями и равно ценили и начинающую музыкальную молодежь...»

Е. М. Чемоданова вспоминает выступления организаторов Московской Народной консерватории Е. Э. Линевой и Е. Д. Денисовой: «Е. Д. Денисова одна из первых в Москве донесла до рабочей аудитории всю красоту подлинной народной русской песни. Она выступала в русском простом, не театрализованном, но подлинно народном костюме и пела тепло и задушевно. Так началось знакомство рабочей аудитории с фольклором. Тяга к слушанию музыки, желание понять, осмыслить ее, какое-то особенное, своеобразно серьезное отношение к музыке — вот что было характерно для рабочей аудитории»[35].

Налицо стремление сделать каждый такой вечер трибуной музыкального просвещения, активным средством воспитания вкуса и расширения идейно-эстетического кругозора рабочих слушателей в неотрывной связи искусства и жизни. Естест-

венно поэтому внимание, какое уделялось организаторами этих вечеров подбору не только исполнителей, но и лекторов: вступительные слова к программам насыщались самым разнообразным образовательно-пропагандистским материалом, почерпнутым не только из сцецифически музыкальной области, но и из других сфер культуры, искусства, общественной жизни.

Отличный образец таких концертов-лекций давали те же Пречистенские курсы.

«Незабываемое впечатление осталось от музыкальных выступлений нашего преподавателя истории Сергея Михайловича Чемоданова. Он был одновременно большим мастером-пианистом и позже посвятил себя музыкальному искусству,— рассказывает бывшая слушательница Пречистенских курсов, в ту пору юная работница, а впоследствии выдающийся инженер-металлург П. Л. Никитина.—Советская Москва знает С. М. Чемоданова как первого радиокомментатора классических музыкальных произведений и как любимого молодежью лектора-музыковеда. Он читал слушателям курсов лекции, в которых знакомил рабочую аудиторию с жизнью и деятельностью мировых композиторов, сопровождая лекции музыкальной иллюстрацией. Особенно много внимания уделял он русской музыке, учил любить Глинку, Мусоргского, Чайковского и гордиться нашей музыкальной культурой. Как историк, он умел увязывать творчество композиторов с их эпохой. Лекции С. М. Чемоданова научили нас понимать музыкальные произведения, и после его объяснений оперу мы слушали с удвоенным интересом» [36].

Приоткрывая перед рабочим слушателем мир музыки, такие лекторы, как С. М. Чемоданов или Д. С. Шор, не ограничивались одними специально музыковедческими сведениями. Анализируя в живой и популярной форме музыкальные достоинства и свойства исполняемых произведений, они в тесной связи с этим анализом стремились раскрывать общественный, гражданский смысл творчества композитора. Принципиальность такой установки очевидна, она имеет глубокие корни.

Начало этому общественно-социологическому анализу творчества композиторов положил Луначарский. В предисловии к сборнику статей «В мире музыки» (1923) он писал: «Книга... перебрасывает некоторый мост между миром музы-

А. В. Луначарский.
1905

ки и миром социальным. В этом смысле в литературе сделано еще очень мало, так что мои статьи в этом отношении не явятся, как мне кажется, излишними... Они могут преследовать еще одну цель, а именно — ближе подводить дилетанта из демократических кругов к интеллектуальному и эмоциональному осознанию открывающегося перед ним мира музыки».

Тот же принцип был положен в основу программ вечеров, устраивавшихся передовыми рабочими культурно-просветительными организациями.

«...Музыка — это звуки, но музыка—это также целая масса чувств, которые открываются в этих звуках для чутких людей. Музыкант, играя на инструменте, играет в то же время на нервах музыкальных слушателей, разыгрывая на них симфонию музыкальных движений: кто слышит только звуки,

не испытывая изменения в недрах своей душевной жизни, тот не понимает музыки», — напоминал Луначарский, подчеркивая, что самым важным и решающим в воздействии и восприятии музыки является чувство жизни.

Луначарский тогда лишь приступал к своим увлекательным экскурсам «в мир музыки», достигшим особого подъема после победы революции. Но уже в этой первой музыкально-критической его статье давних лет* ощутимо чувствуется принципиальное отличие понимания им музыки от позиций либерально-буржуазного гелертерства. Для представителя революционной социал-демократии были особенно нетерпимы высокомерно-барские поучения популяризатора, боявшегося, как чумы, демократизации искусства.

«Г. Берс радуется, что есть люди, не понимающие искусства, потому что „иначе" все предались бы искусству, и оно потеряло бы *оттого* (курсив мой. — *А. Л.*) всю свою прелесть».

«Мы не понимаем, почему бы?» — в упор спрашивает он автора, не оставляя никаких сомнений в своем резком с ним несогласии. Говоря о том, что для композитора одним из непременнейших требований является передача мира чувств «в прекрасной и ясной форме», молодой Луначарский в равной мере требовал этого и от тех, кто говорит или пишет о музыке. В этом отношении работа Берса не отвечала элементарным требованиям литературного вкуса и грамотности, и Луначарский зло высмеивал ее за отступление и от этих требований настоящей популяризации искусства.

В отличие от буржуазных псевдопопуляризаторов, большевистские организаторы рабочих музыкальных вечеров прививали аудитории подлинное понимание музыки.

Исходя из высоких эстетических критериев, пропагандируя лучшие образцы музыкальной литературы в продуманном, добротном исполнении, они старались, говоря словами Луначарского, ближе подвести рабочего слушателя «к интеллектуальному и эмоциональному осознанию открывавшегося перед ним мира музыки». И вместе с тем без натяжек, без дешевого вульгаризаторства, но неизменно памятуя об общественной роли искусства, стремились последовательно «перебрасывать некоторый мост между миром музыки и миром

* Это была рецензия на брошюру А. А. Берса «Что такое понимание музыки», опубликованная в журнале «Образование», 1903. № 11.

социальным». Они добивались этого и в звучании самих программ, и во вступительных словах, которые, естественно, должны были «задавать тон музыке».

«В этом смысле в литературе нашей сделано очень мало...» — писал Луначарский в 1923 году[37]. Тем разительнее это ощущалось в годы дореволюционные, когда марксистское музыковедение было лишь в зародыше! И тем ценней тогда была подобная идейно-эстетическая позиция при пропаганде музыки перед рабочей аудиторией. В стремлении именно с таких позиций популяризировать музыку, раскрывать ее значение, воспитывать эстетические вкусы рабочей аудитории и состояла особая сила воздействия этих музыкальных вечеров, память о которых навсегда осталась дорога рабочим слушателям.

ПО СЛЕДАМ ВЫСТУПЛЕНИЙ

«Есть общество и общество... В России все „по-старому"— наверху, но есть кое-что новое — внизу. Кому „тоска общерусского неуюта" поможет увидать, нащупать, найти это твердое, не слезливое, не тестообразное новое, тот сумеет найти дорогу, ведущую к избавлению от старого» (*20,* 379).

Так осенью 1911 года в статье «Старое и новое» писал Владимир Ильич, раскрывая всю несостоятельность рассуждений об «обществе вообще».

Среди тех, кто смог найти эту дорогу, было немало прогрессивных деятелей русской музыки. Представители русской музыкальной демократии могли с чистой совестью и сознанием исполненного долга сказать, что в годы самых трудных испытаний они в подавляющем большинстве выдержали искус и оказались верны лучшим традициям русской революционно-демократической интеллигенции. Особый смысл творчески-художественной деятельности этих «музыкально образованных людей» заключался в том, что она не носила замкнуто-профессиональный характер, а одухотворялась подлинным гражданским пафосом. Пусть, возможно, далеко не все из них могли еще тогда увидеть это и осознать достаточно ясно. Объективно их музыкальная работа тесно сплеталась с общественно-политической пропагандой, которую вели большевики в тех же стенах, где они «музицировали» и воспитывали рабочих-музыкантов.

Их имена заслуживают доброй памяти. Давно уже настало время оживить забытые картины того музыкального прошлого, которым вправе гордиться «первопроходчики» — передовые русские музыкально-общественные деятели — и видные мастера, и рядовые, столь же увлеченно несшие музыку в массы.

О ряде таких выступлений нам напоминает большевистская печать, и, естественно, стремясь конкретнее представить себе звучание хотя бы некоторых из таких концертов,

мы должны будем прежде всего обратиться к ее свидетельствам. Но не только к ним одним. Идя по следам былых выступлений, иной раз для полноты картины следует покинуть залы библиотек, где хранятся газетные комплекты. Руководствуясь сигналом, сверкнувшим со старых газетных страниц, — то ли фамилией, мелькнувшей в перечне участников концерта, то ли другим скупым намеком — мы пойдем по реальным адресам, подсказанным газетной заметкой. Обращение к записям воспоминаний, личные беседы с теми, кто непосредственно участвовал в концертах или был их слушателем, поиски «немых свидетелей» в архивных фондах департамента полиции и рабочих организаций, в свою очередь, должны помочь услышать глухие отзвуки былых концертов, еле уловимые где-то между строк старых газетных полос.

Ничто не должно быть забыто.

Все достойное памяти — рассказано молодым.

Настоящее созвездие музыкальных деятелей, как мы уже могли убедиться, сплотилось на московских рабочих Пречистенских курсах.

...В мемориальной квартире-музее народного артиста Союза ССР А. Б. Гольденвейзера хранится томик рассказов Горького с авторским автографом на титульном листе:

«Талантливому, хорошему человеку Александру Борисовичу Гольденвейзеру с уверенностью в том, что он щедро обогатит русское искусство плодами вдохновения своей славной артистической души. М. Горький. Крым. 1902. Февраль 7».

Превосходный исполнитель, создатель одной из крупнейших советских пианистических школ, Гольденвейзер не ограничивался клавирабендами и выступлениями в составе «Московского трио» на центральных концертных эстрадах Москвы, Петербурга, Киева. «Плоды вдохновения своей славной артистической души» неустанно нес он самой широкой аудитории. В том же году, когда Горький сделал эту надпись, Гольденвейзера можно было не раз услышать выступающим на благотворительных концертах, устраивавшихся искровскими и студенческими организациями. Участник демократических концертов в Московском Работном доме, он при поддержке Л. Н. Толстого пытался наладить организацию музыкальных утренников в фабричных окраинных чайных Москвы. Немалый вклад был им внесен и в «музыкальную шкатулку» Пречистенских рабочих курсов, где и сам он нередко выступал и

Б. О. Сибор.
1910

привлекал для выступлений своих товарищей по консерватории и филармонии.

Одним из первых музыкантов, тотчас же откликнувшихся на призыв Александра Борисовича, был молодой скрипач, широко известный и как исполнитель, и как педагог, — впоследствии профессор Московской консерватории Борис Осипович Сибор.

Летом 1959 года, на склоне лет, Б. О. Сибор в письме к автору этих очерков делился навсегда оставшимися в памяти воспоминаниями о давних годах. «...Передовая рабочая молодежь, жадно стремившаяся к просвещению, преодолевая многочисленные препятствия и помехи (в том числе подозрения в „неблагонадежности"), урывала считанные минуты от своего скудного времени, — писал он, — чтобы посещать Пречистенские курсы для рабочих и в скромных комнатках этого или

другого аналогичного учреждения со страстным вниманием слушать очередную лекцию или концерт...»

Все меньше остается непосредственных участников этих подлинно музыкальных праздников. Тем дороже каждое свидетельство.

Беседуя с Борисом Осиповичем об этих вечерах, я показал ему извещение «Правды» о «первом районном концерте для рабочих», устроенном пречистенцами. Не довелось ли ему участвовать в этом вечере? Не вспоминается ли программа? Имена других участников?

«Со времени того концерта уже прошло четыре с лишним десятка лет, а участвовать в концертах для рабочих, иллюстрируя лекции того же Неказаченко, названного в извещении, Чемоданова и других (отличных, надо сказать, лекторов), приходилось не раз и не два. Нелегко поэтому что-либо вспомнить именно о том концерте. Но рассказать, чем были такие концерты и для рабочих-слушателей, и для нас, участников (трудно сказать, для кого они были важнее!), вероятно, надо...» — так или примерно так отвечал Б. О. Сибор, добавив, что не хотел бы наспех говорить об этом. Он обещал, «порывшись в памяти», записать свои воспоминания. Свое обещание, несмотря на занятость педагогической работой и болезнь, он не замедлил выполнить.

Сейчас, когда его уже нет, с особенным волнением перечитываешь искренние строки прощального письма неутомимого пропагандиста любимого искусства, воспитателя целой когорты блестящих исполнителей.

«Мы относились к этим выступлениям с чувством большой ответственности... — писал Борис Осипович, особо отмечая инициативу, проявлявшуюся А. Б. Гольденвейзером в сплочении актива музыкантов-исполнителей вокруг рабочих Пречистенских курсов. — Мы вдумчиво подбирали репертуар, стремясь ознакомить нашу аудиторию с лучшими образцами русской и зарубежной музыки. Так, например, помню исполнение Сонаты Бетховена для скрипки и фортепиано № 10 соль мажор. Для своих сольных выступлений я обычно подбирал музыкальные произведения, которые по своей образности были бы доступны пониманию моих слушателей и тем самым апеллировали к их эмоциональности. Так, например, восторг аудитории неизменно вызывало исполнение вариаций на русские народные темы (как, например, „Красный сарафан" в обработке Венявского). Играл я и Фантазию на русские темы Римского-Корсакова, у которого я незадолго до этого за-

кончил прохождение курса гармонии в тогдашней Петербургской консерватории, играл и пьесы типа „Пчелки" Шуберта, „Кукушки" Дакена; хорошо воспринимались танцевальные формы с их упругим ритмом, например Танец шотландских пастухов д'Эгвиля и др.

Теперешние музыканты, возможно, увидят в этом метод равнения на невысокий уровень музыкального развития слушателей; но нельзя забывать, что это были первые робкие шаги трудящейся молодежи на сложном и нелегком пути к пониманию инструментальной музыки. И нельзя не напомнить, что, ведя иной раз наших слушателей со ступеньки на ступеньку музыкальной культуры (а порой и „перескакивая" через несколько ступенек сразу), мы в этой же аудитории играли и сонаты Бетховена, и Трио Чайковского, и квартеты Моцарта... И как слушала и слышала эту музыку наша малоподготовленная аудитория! Бывало, что слушатели-энтузиасты провожали артистов с концерта домой: они оживленно, с детской непосредственностью делились впечатлениями от прослушанного концерта и попутно рассказывали нам о своей жизни и работе, о революционных настроениях фабричной молодежи...»

Свое письмо Сибор заканчивал теплыми словами, адресуя их потомкам своих давних слушателей — тем, кто ныне «...заполняет просторные, светлые залы повсеместно открывающихся университетов культуры, чтобы расширить свой умственный кругозор и развить свои эстетические вкусы»: «...Теперь, когда зарубежные гастролеры единогласно признают советскую аудиторию весьма компетентной, отзывчивой и требовательной, когда обычно говорят, что во всем мире нет лучших слушателей, чем в Советском Союзе, — так живо и взволнованно откликаются они на все истинно талантливое, яркое и самобытное, — я, участник тех дореволюционных концертов, с нежностью вспоминаю далекие дни зарождения этой аудитории и радуюсь тому, что дожил до наших светлых дней» [1].

Эти мысли в равной мере близки и другим участникам прежних рабочих концертов. А что это именно так, лишний раз убеждает еще одна встреча, также состоявшаяся на путях разысканий (слишком часто, к сожалению, безуспешных) «по следам выступлений» дооктябрьской «Правды», по маршрутам, обозначенным в коротких отзывах ее корреспондентов о давно минувших литературно-музыкальных вечерах.

«Семейное трио» — Евгения Францевна, Вася и Сережа Ширинские. 1914

«...В концертном отделении большой успех имела г-жа Ширинская со своими детьми (трио: пианино, виолончель и скрипка). Их публика вызывала без конца. Из этого видно, что рабочие способны понимать музыку в хорошем исполнении. Недурно спели Зубов и г-жа Тьяковская. Хорошо читал стихи Т. Сметанин. Вечер оставил после себя прекрасное впечатление...» — писал в «Правду» московский рабочий о вечере, устроенном рабочим обществом весной 1914 года в Замоскворечье.

Спустя полвека после появления в «Правде» этой короткой рецензии я встретился с выступавшими на том концерте, ставшими в дальнейшем широко известными деятелями советской музыки, превосходными исполнителями и педагогами, организаторами и участниками пользующегося всемирной славой Квартета имени Бетховена, профессорами Московской консерватории Василием Петровичем и Сергеем Петровичем Ширинскими.

Письмо рабочего, напечатанное в 1914 году большевистской газетой, было едва ли не первой рецензией в их жизни («Убежден, что первая!» — замечает Сергей Петрович). Их мать — Евгения Францевна Ширинская, пианистка и педагог, скромная, увлеченная своей профессией труженица музыки, — была активной участницей общедоступных концертов на рабочих окраинах Москвы и в рабочих поселках Подмос-

Народные артисты РСФСР,
профессора В. Ширинский и С. Ширинский. 1964

ковья, в земских школах, в рабочих столовых и т. д. Сперва она выступала одна (главным образом как аккомпаниатор, реже — как солистка-пианистка), а когда сыновья немного подросли и пошли в музыкальную школу — вместе с ними в составе своеобразного «семейного трио». Для мальчиков Ширинских (в ту пору Василию Петровичу было 13 лет, а Сергею Петровичу — 11) эти выступления на окраинах Москвы, перед рабочей аудиторией, оказались первой «производственной практикой».

«Наша матушка, — рассказывал Василий Петрович, — настойчиво добивалась от нас понимания самой высокой ответственности за эти выступления. Из участников таких концертов, вместе с которыми доводилось тогда выступать, вспоминаются имена превосходного скрипача Д. С. Крейна, талантливых певцов В. С. Самарского (тенор), Л. Д. Садовской (сопрано), Г. М. Муля (бас) и других».

«Никогда не забыть, с каким вниманием, словно впитывая каждое звучание, всем сердцем откликаясь на исполнение, вслушивалась наша аудитория в первую часть Трио Чайковского (оно пользовалось особенным успехом) или пение классических романсов — «Не искушай» и других, исполнявшихся певцами в нашем же сопровождении... — вспоминают братья. — С тех пор прошло немало лет. За плечами — тысячи выступлений, больших и малых, в концертных залах и театрах нашей Родины и за рубежом, множество занятий с учениками в консерваторских аудиториях. Но по-прежнему становится теплее на душе, когда вспоминаешь эти концерты, происходившие „вдали от шума городского", на тогдашних окраинах Москвы, далеко от Большого театра и консерватории. Они были часто очень скромны по составу исполнителей, но значительны по чистоте, взволнованности восприятия музыки слушателями. Для этих слушателей присутствие на подобных концертах было, возможно, таким же дебютом, самым первым уроком музыкальной грамоты, как для нас, лишь начинавших свой исполнительский путь, они являлись (и это уже бесспорно) первыми уроками пропаганды музыки среди народа. Часы, проведенные в мире музыки, в живом общении с такой аудиторией, стали для нас чудеснейшей „зарядкой" на всю жизнь...»[2]

...Организация для рабочих серьезных музыкальных лекций-концертов, по-настоящему пропагандирующих музыку, с самым широким охватом тем, казалась в те годы стоящим и нужным делом далеко не всем. Вспоминается рассказ М. Ф. Гнесина о том, как некогда — дело было в 1910 году — он безуспешно пробовал организовать в Ростовском клубе водников музыкальный лекторий для рабочих. В ответ на предложение устроить цикл лекций с музыкальными иллюстрациями о Римском-Корсакове руководитель клуба отвечал ему буквально следующее:

«Спасибо вам, спасибо! Никто еще нами здесь не заинтересовался, никто не предложил в чем-либо помощь, спасибо! Но, знаете ли, все это будет не по нашей публике: нам бы

шансонеточку какую-нибудь, цыганский хор, а на эти лекции, боюсь, ни один человек не придет».

«Я вспомнил об этой беседе, — заключает Михаил Фабианович рассказ, — когда прочитал недавно в столичной газете сообщение об организации музыкального лектория при Клубе речников в Ростове. Даже теперь, на старости лет, я пожалел о том, что это начинание проходит без меня!..»[3]

Сожаление это — не для красного словца, а закономерное движение души одного из ветеранов массовой музыкально-просветительной работы среди рабочих.

Человек богатой общественно-творческой биографии, активный участник революционного движения консерваторской молодежи в 1905 году, а впоследствии известный композитор и педагог, М. Ф. Гнесин (1883—1957) мог бы немало добавить к тому, что уже известно нам из рассказов старых пречистенцев, Б. Сибора, В. и С. Ширинских и из писем рабочих корреспондентов «Правды». Он сам был в первых рядах прогрессивных русских музыкантов, которые изо дня в день помогали начинаниям рабочего актива в деле серьезной музыкальной пропаганды. В автобиографических записках Гнесин лишь бегло, буквально в нескольких словах, говорит об одной из этих страниц своей музыкальной молодости:

«...В последний год пребывания в консерватории (1908—1909) я вел музыкальные занятия (хоровой кружок и изучение нотной грамоты) в рабочем клубе на Петербургской стороне. Это было совершенно новое начинание. Я испытывал огромную радость, когда мог простыми словами объяснить в рабочих кружках совсем не простые вещи»[4].

Речь идет о большой работе, которую он вел в Петербургской школе взрослых. Об этой работе напомнила встреча с одним из рабочих, активистов этой школы (а затем и «Знания», где он возглавил рабочую художественную комиссию), — А. А. Флейшером. Его рассказ о славных днях и делах этих передовых рабочих культурно-просветительных организаций старого Петербурга позволяет дополнить лаконичные воспоминания Гнесина.

«Хоровой коллектив рабочих — учащихся школы, возглавлявшийся Михаилом Фабиановичем, — рассказывает А. А. Флейшер, — а он действительно вкладывал в дело весь жар души, неуемную инициативу, природный талант и немалые знания — по праву славился своей слаженностью, разнообразием и целеустремленностью репертуара. В школе часто проводились музыкальные концерты-лекции, посвященные

творчеству Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского. Школьный хор был неизменным участником этих вечеров»[5].

Но не только разучиванием музыкальной классики и народных русских песен, из которых была даже составлена специальная программа для выступления, занимались гнесинские ученики. Руководящим ядром правления школы были учащиеся — рабочие-большевики (и в их числе — талантливый пропагандист «Лаврентий», впоследствии известный пролетарский поэт, организатор Института труда А. Гастев). Школа не ограничивалась одними учебными занятиями. Она фактически была нелегальным рабочим клубом, что и привело к ее закрытию полицией. Так называемые «дни отдыха» были нередко насыщены боевым политическим содержанием. Наряду с докладами на актуальные темы, в те дни звучали и разучивались революционные песни. В распространении вот этой «музыкальной грамоты» немало сделали и Гнесин, и его ученики.

Сохранившиеся в архиве Гнесина письма его учеников — рабочих, слушателей Петербургской школы взрослых, а в дальнейшем активистов общества «Знание», открытого взамен запрещенной школы, — напоминают, чем для них являлась музыкально-просветительная деятельность организации.

«Дорогой композитор!.. Нам надо будет собраться и вместе обсудить не только программу, но и самую постановку будущих вечеров. Поставить дело так, чтобы публика наша не только могла слушать и аплодировать, но в то же время и училась бы, имела бы возможность воспитывать свои эстетические запросы... чтобы, готовясь разрушать, мы вместе с тем и учились бы созидать, умели бы достойно ценить все истинно ценное...» — пишет ему один из рабочих под свежим впечатлением литературно-музыкального вечера, состоявшегося в школе 6 января 1908 года. И продолжает:

«...Эти же мотивы заставляют меня и к певческому кружку относиться серьезно... Вечером, после страшно тяжелой 10—12-часовой работы рабочие валом валят учиться, и нет возможности найти место всем желающим — а разве из них все сыты, разве каждый из них не нуждается в немедленном отдыхе?.. Воскресенье — у нас единственный день, когда можно вести ваши занятия, — другого времени нет — и их надо вести...»[6]

Надолго сохранились у композитора дружеские отношения с бывшими учениками. Не забывал он и клуб, в стенах которого когда-то сколачивал хоровой рабочий коллектив.

«Уже не будучи формально связан с нашим обществом,— продолжает рассказ А. А. Флейшер, — Михаил Фабианович не раз принимал участие в „знаньевских" музыкальных вечерах, помогал и советом, и личными выступлениями. Особенно запомнилась его содержательная, захватившая всех слушателей лекция о Римском-Корсакове. Лекция была насыщена личными воспоминаниями композитора о любимом учителе. Анализ музыки Римского-Корсакова соединялся с живым рассказом о попытке казенных властей „отлучить" в 1905 году вольнолюбивого художника от консерватории. Сами понимаете, как слушалась такая лекция. Помог Гнесин „знаньевцам" составить и программу „музыкальных иллюстраций", для чего привлек ряд видных петербургских музыкантов. Когда именно состоялся концерт, память, разумеется, не сохранила...»

Письмо рабочего-«знаньевца», сохранившееся в архиве композитора, позволяет уточнить рассказ.

«Многоуважаемый Михаил Фабианович, — писал Гнесину его давний ученик, — рабочий клуб (где вы когда-то занимались) предполагает устроить приблизительно ноября 10-го [1913] музыкально-вокальное утро, посвященное Римскому-Корсакову. Мы были бы очень рады, если бы Вы не отказали нам принять участие в устройстве этого утра. Так, Вы могли бы сказать перед началом небольшое слово (на пол-, три четверти часа) о композиторе, которого Вы так хорошо знаете...»[7]

Об этом-то утре и говорят полустершиеся буковки очередного извещения правдистского «Справочного указателя». А за ними встает еще одна встреча старых питерских рабочих с большой русской музыкой.

Начав при помощи давнего правдистского «Справочного указателя» свое путешествие в «концертное прошлое» окраин Москвы и Петербурга, мы, просматривая этот «адрес-календарь», пожалуй, чаще всего будем встречать один и тот же адрес, мало что, наверное, говорящий молодому поколению ленинградцев. Он будет нам встречаться и в извещениях на последней странице «Правды», и на первой ее полосе, нередко непосредственно под самим заголовком — в специальных объявлениях об очередных лекциях, спектаклях, литературных, музыкальных вечерах, устраиваемых в том помещении.

Этот адрес «зарифмован» в стихотворении одного из ветеранов русской рабочей поэзии — Ивана Привалова. За тысячи верст от Петербурга, будучи в ссылке, он писал:

Если, товарищ, ты в Питере будешь,
Просьбы, надеюсь, моей не забудешь,
Будь друг, сходи, не ленись,
В Лиговский дом. Он стоит на Прилукской,
Между Растанной, Тамбовской и Курской.
Низко ему поклонись... [8]

С благодарностью вспоминал рабочий поэт о хорошей духовной закалке, полученной им в этом доме. И как одно из самых радостных воспоминаний — вечера Общедоступного театра, возглавлявшегося замечательным актером и режиссером П. П. Гайдебуровым.

Большевистская рабочая печать не раз добрым словом поминала «...желание театра Гайдебурова ввести в свою сценическую залу широкие круги демократии, рабочих». Посвящая десятилетию Общедоступного театра специальную статью, «За правду» указывала, что коллектив «гайдебуровцев», стремившихся «...приблизить сцену к пролетариату и освободить театр от унизительной роли места отдыха и забавы для буржуазных слоев „образованного общества", мог с чувством удовлетворения сказать, что старания не пропали даром и в среде пролетариата он нашел чуткую и вдумчивую аудиторию, которая сумела понять и оценить стремления труппы и ее вдохновителя» [9].

Ставя лучшие произведения классиков, а из современников — Чехова, Горького, Гайдебуров и его соратники немало внимания уделяли и пропаганде музыкальной классики.

Свой первый сезон в Лиговском Народном доме (1903—1904) Общедоступный театр открыл «Грозой» Островского. Спектакль начинался увертюрой Чайковского к драме Островского — произведением, мало известным даже профессиональным музыкантам и почти никогда не исполнявшимся в «больших» театрах. Бюджет молодого рабочего театра не позволял «поднять» симфонический оркестр. Увертюра исполнялась на двух роялях и все же прозвучала с должной силой. Музыка Чайковского как бы распахнула перед рабочим слушателем мир новых художественных впечатлений, задав тон дальнейшей работе театра.

Произведения Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бетховена, Моцарта, Шопена, Грига, а из современников — Рахманинова, Ильи Саца и других композиторов не раз органично входили в сценическую ткань постановок театра. Вместе с певцами и музыкантами, хором учащихся ве-

черних рабочих курсов «гайдебуровцы» выступали и на литературно-музыкальных утренниках, посвященных Пушкину, Гоголю, Некрасову, Лермонтову, Чайковскому, Даргомыжскому и другим.

В начале двадцатых годов в репертуаре Общедоступного передвижного театра, по-прежнему возглавлявшегося Гайдебуровым, заметное место заняли необычные, новые в ту пору и в чем-то предвосхитившие будущую форму монтажей литературно-музыкальные композиции (театрализованная вечеринка «Зеленый шум», театрализованный концерт «Песни вишневого сада» и т. д.). Как впоследствии рассказывал Гайдебуров, истоки этих композиций — в давних утрах, проводившихся в Лиговском Народном доме. С особым удовлетворением вспоминал он о необычной постановке «Садко», осуществленной для утра памяти Римского-Корсакова. Текст народных былин иллюстрировался органично введенными в действие сценами и ариями из оперы Римского-Корсакова, живыми картинами. Музыка Римского-Корсакова определяла все звучание композиции, встречавшей хороший отклик рабочей аудитории.

«Надо сказать,— добавлял к этому рассказу Павел Павлович,— что в течение долгого времени мы вынашивали мысль об устройстве в Лиговском Народном доме не только драматических, но и оперных спектаклей по тому же принципу, как строили свой драматический репертуар. Мы хотели развернуть перед рабочим слушателем все лучшее, что накопила русская оперная литература, с тем чтобы вслед за шедшими на нашей сцене двадцатью восемью пьесами Островского, трилогией Сухово-Кобылина, всеми гоголевскими и чеховскими пьесами, одна за другой поставленными нами, и т. д. были бы исполнены и циклы опер Глинки, Римского-Корсакова, Чайковского... хотя бы в полуконцертном, слегка театрализованном плане, под рояль. Но дальше исполнения отдельных оперных отрывков на утрах Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, к сожалению, пойти не удалось — слишком был скуден бюджет, а своими силами такие постановки не вывезти...» [10]

Мысль об обогащении музыкального репертуара рабочих окраин, наряду с концертными программами и оперными постановками, увлекала не только одних «гайдебуровцев». Рабочая печать сообщала и о других попытках реализовать

такие замыслы. Не вина инициаторов подобных постановок, что это дело с самого начала подрубалось «на корню».

Весной 1910 года в письме из Харькова, напечатанном в петербургском рабочем журнале «Воскресение», рассказывалось о событии в культурной жизни харьковских рабочих:

«...Мечта многих наших рабочих осуществилась. Открылся на святках Дом рабочих... В Доме рабочих постоянное оживление. По вечерам, несколько раз в неделю, ставятся спектакли... Спектакли оперные, русские и малороссийские... Первым спектаклем была опера „Фауст", и теперь харьковские рабочие могут стороной обходить кинематографы и другие „места для зрелищ и увеселений", где стремятся только поживиться рабочими копейками...» [11]

Спустя несколько месяцев о большом значении организации первого рабочего оперного театра писала и московская большевистская рабочая газета (вскоре же закрытая) «Наш путь»:

«„Театр" Дома рабочих, как и библиотека, призваны были сыграть культурно-просветительную роль. В нем начались недавно постановки опер, и первый опыт прошел с несомненным успехом...» [12]

Рассказ велся в прошедшем времени. Харьковский Дом рабочих, построенный рабочим Обществом взаимопомощи, был закрыт полицией, и с ним прекратились оперные постановки для рабочих. Статья «Нашего пути» была некрологом и о самом харьковском клубе, и о его театре.

Та же судьба постигала и многие другие начинания рабочих обществ, особенно когда речь шла об устройстве литературно-музыкальных вечеров (или «вечеринок», как их часто называли), посвященных творчеству близких народу писателей, композиторов, художников.

Программы утренников и утр, устраивавшихся «Знанием», «Образованием» и их сподвижниками, зачастую приобретали заведомо «тенденциозный», политический характер. Это в равной мере сказывалось и на подтексте вступительных слов, и на подборе репертуара — не только текстов для чтения, но и музыкально-вокальных номеров, неизменно занимавших в программах утр (даже если те именовались литературными) заметное место *.

* «При совершенной недоступности для рабочих театров с хорошим репертуаром, при такой же недоступности хорошей музыки, следует осо-

Декабрьской ночью 1913 года из далекой туруханской ссылки Яков Михайлович Свердлов писал в Петербург жене товарища по партии о том, каким живительным источником энергии, какой благодарной точкой для приложения сил может быть работа в рабочем культурно-просветительном обществе: «...Среди пролетариев и пролетарок, собравшихся после трудовых дней для совместного времяпрепровождения, можно увидеть и живой интерес к общественным вопросам, к литературе, там можно увидеть и здоровую, бодрую радость верящих в себя и свое дело людей. Хорошо среди пролетариев. Вы сможете почувствовать себя родной в этой сфере...» [14]

Те же чувства передавались участникам и слушателям вечеров-концертов, устраивавшихся «среди пролетариев».

«...Концертная комиссия, преследуя цели предоставления членам обществ полезного и разумного досуга, развития в них культурно-эстетических потребностей и их духовного объединения, главной своей задачей считает устройство музыкально-литературных вечеринок,— читаем в одном из отчетов общества «Знание» (июнь 1913).— В этих целях ею была устроена недавно вечеринка в память Гаршина. Теперь же организовали хоровой кружок, насчитывающий пока 28 членов; предполагается приобретение рояля... Мы можем сделать весьма отрадный и безошибочный вывод: стремление к культуре и просвещению среди рабочих масс невероятно растет и усиливается, и, несмотря на все противодействия и на всю тяжесть современных условий, оно все же пробивается на широкую дорогу» [15].

Зимой того же 1913 года это общество провело музыкально-литературные утра, посвященные Чайковскому, Даргомыжскому, Гоголю, Пушкину в музыке, Лермонтову, Чехову, Некрасову.

«...Содержательный доклад г-жи Куделли выслушан был с большим вниманием и интересом аудиторией рабочих. После доклада читались отрывки из „Мертвых душ" и другие

бенно приветствовать „Литературные утра", устраиваемые рабочими просветительными обществами»,— отмечала «Правда» в отчете об очередных утрах, посвященных Некрасову и Лермонтову, указывая, в частности, на желательность еще большего расширения музыкальной части программ: «...хорошо бы, кроме пения и декламации, ввести в программу скрипку и виолончель. Эти инструменты для понимания рабочих не менее доступны, чем рояль» [13].

произведения Гоголя. Интересно было и вокальное отделение утра. Г-жа Гронская-Никольская исполнила арию Оксаны из оперы „Ночь под рождество" Римского-Корсакова, а г. Павличенко — арию из оперы „Казак за Дунаем", музыка Лысенко,— сообщала «Правда» о гоголевском утре.— Инициативу правления общества „Знание" в устройстве подобного утра мы горячо приветствуем и надеемся, что утро это было не последним. Большая аудитория концертного зала была полна преимущественно рабочими» [16].

«Госпожа Куделли», упоминаемая в этом отчете,— ветеран Коммунистической партии, виднейший партийный пропагандист Прасковья Францевна Куделли (1859—1944), многократно подвергавшаяся арестам и вскоре, как сообщала та же «Правда», вновь арестованная «за подготовку к 1 Мая».

«Во время реакции, будучи связанной с подпольной организацией,— пишет Куделли в автобиографии,— работала как лектор — революционный марксист в рабочих клубах, на разные темы, но больше по революционному движению в России, состояла членом правления некоторых культурно-просветительных обществ, организовывала лекции, укрывала в клубах нелегальные кружки. С открытием „Правды" вела с нею постоянную связь...» [17]

Надо ли указывать, какое направление получала концертная программа, когда предваряла ее своим словом «госпожа Куделли».

«Песня Некрасова стала постоянным аккомпаниатором революционной мысли первых отрядов грядущего народного движения»,— напоминало большевистское «Просвещение» в статье «Суровые напевы», посвященной памяти поэта [18]. В этой тональности некрасовская песня звучала на вечерах, устраивавшихся на рабочих окраинах. И к этому последовательно призывала организаторов концертов большевистская печать. Концерты нередко завершались коллективным пением, где запевалами почти всегда оказывались старшие товарищи, ветераны рабочей борьбы [19].

Свое выступление на вечере, устроенном в Женеве в дни двадцатипятилетия смерти Некрасова *, Г. В. Плеханов закончил словами уверенности, что если бы поэту было суждено дожить до новой эпохи и узнать «новых на Руси людей» —

* Доклад Плеханова, сделанный в начале января 1903 года, был сразу же издан ленинской «Искрой» отдельной брошюрой.

революционных пролетариев,— «...он, может быть, написал в их честь новую, вдохновенную „песню", не „голодную" и не „соленую", а боевую — русскую марсельезу, в которой по-прежнему слышались бы звуки „мести", но зато звуки „печали" заменились бы звуками радостной уверенности в победе. С изменением народного характера изменился бы, может быть, и характер его музы» [20].

В пении эмигрантского студенческого хора, выступавшего в женевском клубе после доклада Плеханова, преобладали, судя по отчетам, «заунывные, за душу хватающие мотивы» [21]. Иной была тональность песен на вечерах петербургских рабочих, отмечавших десять лет спустя память поэта. И не только потому, что «новые на Руси люди» акцентировали в творчестве Некрасова активное, вооружающее на борьбу начало протеста. «Недосказанное» — досказывали, «допевали» на этих вечерах песни, сложенные преемниками и наследниками народного поэта. И отнюдь не святотатством, нарушением юбилейного канона было то, что иной раз рабочий хор от «Коробейников» или «Обители» переходил — коли не было под боком «соглядатаев» — к «Дубинушке», «Смело, товарищи, в ногу», «Рабочей Марсельезе», «Варшавянке»...

В зимнюю пору 1912/13 года рабочим культурно-просветительным обществам, обойдя все рифы и мели, все же удалось относительно широко провести «некрасовские дни». Почти неодолимые препятствия встали перед ними год спустя, когда они задумали достойно отметить память великого украинского кобзаря — Тараса Шевченко.

Большевистская печать широко освещала преследование царскими властями самого имени поэта, который «...совершил сразу два великих преступления: он, во-первых, вышел из народа, из крепостных крестьян, и он, во-вторых, оказался не просто поэтом, а поэтом-демократом, певцом угнетенных масс народа» [22].

Когда просматриваешь «Правду» за те дни, то наряду со статьями, посвященными юбилею Шевченко, рядом с текстом речи в Государственной думе социал-демократического депутата — рабочего Бурьянова, протестовавшего против запрещения чествовать память поэта, встречаешь и такую заметку в «Хронике»:

«Вечер Шевченко. 26-го [февраля 1914 года], около 8 часов вечера, в читальном зале Технологического института состоялось чествование Шевченко, на котором было около 1000 человек студентов. Настроение

царило явно оппозиционное. По окончании чествования студенты вышли из института с пением „Вечная память" и „Похоронного марша"» *.

25 и 26 февраля 1914 года «Путь правды» оповещает читателей:

«1 марта, от 8 часов вечера до 3 час. ночи, в о-ве «Наука и жизнь» для членов о-ва вечеринка памяти писателя Т. Г. Шевченко».

28 февраля извещение об этой вечеринке повторяется, но для предосторожности уже без указания «памяти писателя Шевченко». Это, однако, не помогает, и в самый день вечеринки она была запрещена градоначальником. Ту же участь разделили и шевченковский литературно-музыкальный вечер общества «Образование» за Московской заставой, намечавшийся на тот же день, и ряд других рабочих вечеров и утр памяти Шевченко[23]. Но, даже не состоявшись, вечера эти сыграли свою роль.

В проекте речи, которую должен был тогда произнести с трибуны Государственной думы большевик-депутат Петровский, Ленин писал:

«Запрещение чествования Шевченко было такой превосходной, великолепной, на редкость счастливой и удачной мерой с точки зрения агитации против правительства, что лучшей агитации и представить себе нельзя. Я думаю, все наши лучшие социал-демократические агитаторы против правительства никогда не достигли бы в такое короткое время таких головокружительных успехов, каких достигла в противоправительственном смысле эта мера. После этой меры миллионы и миллионы „обывателей" стали превращаться в сознательных граждан и убеждаться в правильности того изречения, что Россия есть „тюрьма народов"...» (*25*, 66).

Передовым деятелям культурно-просветительной работы удавалось, однако, даже в этих тягчайших условиях всеми правдами и неправдами вкрапливать бунтарское шевченковское слово и мелодии украинских народных песен на шевченковские тексты в программы вечеринок, устраивавшихся на окраинах.

Вспоминается рассказ превосходного певца, народного артиста республики Павла Максимовича Журавленко, в ту пору солиста петербургского Театра музыкальной драмы:

* «Похоронный марш» — революционный траурный гимн «Вы жертвою пали...».

«В те памятные дни мне довелось участвовать в импровизированном чествовании Шевченко, в которое невольно вылился устроенный тогда на одной из „рабочих площадок" концерт из произведений Мусоргского. В принципе ничего противоестественного в этом не было. Известно, как почитал Мусоргский творчество Шевченко, как охотно, по своему почину, писал музыку на его тексты. Так что, будь он жив, наверно, лишь порадовался бы произошедшему. Произошло же следующее. Под живым впечатлением только что полученных известий о срыве шевченковского вечера, для которого я подготовил специальную программу, я решил во что бы то ни стало, вопреки всему, публично „помянути незлым, тихим словом" (не таким уж „тихим", кстати) любимого кобзаря. Вслед за песней Варлаама спел „Гопак". Когда же слушатели зааплодировали, объявил, что „Гопак" написан на слова Шевченко, и тут же без всяких комментариев стал петь „Заповіт». Застигнутый врасплох, аккомпаниатор не успел вовремя вступить, но почти одновременно с ним вступил аккомпанемент... из зрительного зала. Десятки голосов стали петь „Заповіт" вместе со мной, и — словно по уговору — один за другим стали подниматься люди с мест. И стоя слушали и пели песню-завещание Тараса»[24].

В экспозиции Центрального музея музыкальной культуры в Москве представлена любопытная афиша, напоминающая о мытарствах, которые приходилось испытывать устроителям шевченковских концертов для рабочих. У афиши этой долгая и сложная история. Ее первый вариант относится еще к столетию со дня рождения поэта.

21 марта 1914 года в газете «Путь правды» появляется извещение:

«25 марта в новом концертном зале (М. Гребецкая, 3) общество „Знание" устраивает литературно-музыкальное утро, посвященное памяти Шевченко. Вступительное слово скажет литератор Вяч. Полонский...»

То же извещение газета повторяет и 22-го, и 23-го марта. 25 марта сообщение об этом утре публикуется уже в иной редакции:

«Назначенное на 25 марта в о-ве „Знание" утро Шевченко по независящим от об-ва обстоятельствам откладывается».

Устроители не оставляли, однако, надежды добиться разрешения на устройство шевченковского утра. Проходит год, второй, идет к концу третий, пока наконец удается получить

долгожданное разрешение. Отложенное (на три года!) утро назначается на 26 февраля 1917 года. Отпечатаны афиши. Распределены (главным образом среди рабочих-украинцев) билеты; но вновь накануне дня концерта, оказавшегося по иронии судьбы последним днем царского режима, приходит запрещение. Утро пришлось снова отложить, но теперь уже ненадолго, и вскоре же оно прошло (а затем и снова было повторено) по значительно расширенной программе в центре Петрограда — в здании Городской думы.

Вновь получали подтверждение вещие слова поэта: «Наша дума, наша пісня ні вмре, ні загінє...»

Архивы департамента полиции хранят немало своеобразных «рецензий» и на те негласные, потаенные шевченковские концерты, которые устраивались в «неразрешенные» юбилейные дни на окраинах русских, украинских городов, в рабочих каморках и бараках, в чайных, а то и просто на вольном воздухе. Рабочие там пели во славу кобзаря и давно уже ставшие народными, безымянными песни, сложенные на его слова, и те же песни, но по-своему «перелицованные», дописанные коллективным соавтором, имя которому — народ. Заряженные на века бунтарским тарасовым духом, они уже были опалены огнем сегодняшних революционных битв.

«...Однажды мы, группа луганских большевиков, собрались в Ботаническом саду. После деловых разговоров мы решили спеть шевченковский „Заповіт"... И вот любимая мелодия с дорогими словами полилась привольно и широко. Царская цензура разрешила петь лишь только два первых куплета, но мы не удержались и стали петь весь „Заповіт". Едва мы успели пропеть слова „І вражою злою кров'ю волю окропіте", как будто из-под земли выросли городовые. И нам пришлось скрыться... — рассказывает ветеран луганской большевистской организации И. Алексеев, вспоминая, как в те же годы первой русской революции они распевали „еретическую" переделку „Реве та стогне...": — Переделали эту песню так, чтоб она звала на борьбу с царизмом...»[25]

В дни юбилея Шевченко, в феврале 1914 года, начальник киевского губернского жандармского управления послал «секретное письмо» полицмейстеру города Киева: «...По полученным негласным сведениям, в трактире, что на углу Степановской улицы, в том месте, где закругление на Жилянскую улицу, собираются рабочие и студенты различных высших заведений города Киева, которые под аккомпанементы бродячих музыкантов распевают малороссийские песни из „Кобзаря"

Шевченко, но уже изложенные в тенденциозном духе, как, например, „Катерина, вража мати" и другие»[26].

Воспоминания старых рабочих, записи фольклористов доносят до нас гул этих словно заново рожденных дум и песен Шевченко. Поминая кобзаря, его потомки особенно охотно пели «Реве та стогне Дніпр широкий...». Они пели так же, как распевали это отцы и старшие братья, но порой в давным-давно известные слова вкрапливалось что-то новое:

...Реве та стогне люд голодний
Як хвиля гнів свій підійма,
А цар кривавий на престолі
Землю кров'ю облива...[27]

Особенную популярность бунтарская «перелицовка» «Реве та стогне...» в годы первой русской революции приобрела на Украине, где она известна также под названием «Долой панів! долой царя!». Видоизменялись отдельные строки, эпитеты. «Цар кривавий» — в одних вариантах. «Цар негодний», «враг народний» — в других. Смысл оставался тот же: «Долой царя!»

Столь же популярна была переделка и знаменитых строк шевченковского «Еретика», которые и сами по себе в первоначальной авторской редакции уже давно служили революционной пропаганде. Недаром мы встречаем эти строки и в сборнике «Песни свободы» (Петербург, 1905) — вслед за «Песней о Буревестнике», и — рядом с текстами «Марсельезы» и «Красного знамени» — в нелегальном революционном песеннике «Червоний кобзарь»:

Кругом неправда і неволя,
Народ замучений мовчить,
І на апостольскім престолі
Чернец годований сидить...

В прокламации Бакинского комитета РСДРП, тотчас же, весной 1905 года, перепечатанной казанскими большевиками, шевченковские строки оказывались освобождены от каких бы то ни было иносказаний:

...А на прадедовском престоле
Палач всея Руси сидит[28].

Так же обнажен был подспудный смысл шевченковского обличения и в песне, распевавшейся, по рассказу старого рабочего Мерефенского стекольного завода Н. К. Поливанова,

харьковскими пролетариями на революционных демонстрациях 1905—1906 годов (ее пели на мотив, схожий с популярной мелодией «Стеньки Разина»):

...А на російському престолі
Кабан годований сидить...

Могучей здравицей Шевченко и делу его жизни гремели заключительные слова этой песни:

Та повстане свята правда,
І воля повстане,—
І катюги у короні
На землі не стане [29].

Музыкой революции звучали на просторах демонстраций и в стенах рабочих клубов мелодии старых шевченковских дум. И прежде всего, разумеется, «Заповіт». Спустя полвека, на торжестве открытия памятника Т. Г. Шевченко в Москве, напомнили об этом строки Николая Тихонова:

...Клялись мы братства боевою честью,
Когда вставал борьбы девятый вал,
И «Заповит», как гимн, мы пели вместе,
Как вместе пели — «Интернационал».

Это звучание в унисон мелодий «Интернационала» и шевченковского «Заповіта» нашло особенно широкое распространение после победы Октября. Передо мною — не пожелтев-

ший, как принято писать по трафарету, а коричневато-желтый с самого начала, отпечатанный на срыве оберточной бумаги листок газеты «Укра'нський пролетар», выходившей в Екатеринославе (ныне Днепропетровск). Номер, датированный 10 березня (марта) 1920 года, почти полностью посвящен годовщине смерти Шевченко. Его открывает — на правах передовой статьи — «Заповіт». А вслед за строками Шевченко, как органичное их продолжение, рядом со сводкой о боях на фронтах гражданской войны — полный украинский текст всех пяти строф «Интернационала» в переводе Миколы Вороного.

Ту же настороженность, какую вызывали песни «кобзаря свободы», встречало у царских властей и появление в программах концертов для рабочих имени писателя, который, говоря словами Ленина, «крепко связал себя своими великими художественными произведениями с рабочим движением России и всего мира».

«Неразрешение утра» — под этим заголовком «Путь правды» вслед за известием о запрещении шевченковских утр публикует в конце марта 1914 года сообщение:

«23-го марта о-во „Образование" за Московской заставой предполагало устроить утро со вступительным словом о М. Горьком. Слово не разрешено. Не разрешено также название „Утро М. Горького"» [30].

Горьковские вечера стали особенно усиленно устраиваться рабочими организациями в начале 1914 года, когда Горький в связи с амнистией по случаю трехсотлетия дома Романовых возвратился после долгих лет эмиграции в Россию. В канун его возвращения «Правда», в ряду других приветствий рабочих коллективов, напечатала открытое письмо «любимому писателю — певцу демократии» от петербургских рабочих, членов рабочих клубов:

«Мы видели, как значительная часть русской литературы в черные годы поддалась натиску реакции и сад жизни превратила в кладбище, — писали они в этом письме. — Только немногие голоса, и ваш — громче других, раздавались за утверждение жизни и личности человека. Теперь похоронные напевы заглушаются бодрыми голосами пробуждающейся жизни» [31].

Эти слова могли бы стать эпиграфом к программам горьковских концертов в рабочих аудиториях Петербурга, Москвы, Киева, Нижнего Новгорода, Саратова, Самары...

«Какое хорошее впечатление! Лекция о М. Горьком и его творчестве с литературно-музыкальным отделением оставила о себе самые лучшие воспоминания, — рассказывал корреспондент рабочего журнала «Заря Поволжья» о горьковском вечере, устроенном в Самаре в начале февраля 1914 года. — Зал был переполнен слушателями, большинство которых были рабочие, пришедшие послушать о своем любимом писателе... В литературно-музыкальном отделении был прочитан и продекламирован ряд небольших произведений М. Горького. Лекция закончилась хоровым пением „Солнце всходит и заходит..."» [32].

Среди глухо упомянутых в отчете «небольших произведений» М. Горького, исполнявшихся и на этом и на других рабочих горьковских концертах, надо назвать, разумеется, в первую очередь его знаменитые революционно-героические песни — о Соколе, о Буревестнике. И «Песня о Соколе», и «Песня о Буревестнике» нередко читались на вечерах со специальным музыкальным сопровождением. Известен ряд музыкальных произведений, написанных на эти тексты.

В архиве А. М. Горького хранится выписка из протокола Цензурного комитета, датированная 10 декабря 1903 года. Рассматривается отзыв цензора Вербицкого о рукописи:

«Песнь о Буревестнике. Мелодекламация на слова М. Горького.

Музыка П. Ралицкого*. Посвящается автору текста».

«На рукописи, — докладывал цензор, — имеется пометка Главного управления по делам печати от 17 ноября сего 1903 года, что она к исполнению признана неудобною. Исполняющий должность цензора находит, что названное произведение Горького, весьма незначительное по объему и преследующее единственную цель — возбуждение умов аллегорической формой протеста, представляется неудобным к появлению в свет отдельным изданием и посему подлежит запрещению применительно к ст. 4 п. 93 Уст. Ценз.»

Определено: «Вышеозначенный текст для нот не дозволять на основании приведенных и. д. цензора статей закона».

В годы первой русской революции эту мелодекламацию «явочным порядком», вопреки былому цензурному запрещению, стали, однако, неоднократно исполнять, чему немало со-

* В оригинале описка. Фамилия автора музыки — Ренчицкий.

действовала инициатива автора музыки — композитора П. Ренчицкого, самостоятельно издавшего ноты.

С большим успехом читал «Песню о Буревестнике» под аккомпанемент композитора артист Московского Художественного театра А. И. Адашев. Его выступления на концертах с горьковскими «песнями» не раз упоминаются в документах московской охранки, с возмущением отмечавшей, что «в угоду сторонникам антиправительственного направления» он читал «в крайне тенденциозном духе, для чего старался интонацией голоса как можно ярче подчеркнуть наиболее соответствующие такому характеру фразы»[33].

В октябре 1904 года Горький в письме к Е. П. Пешковой просил передать их ялтинскому другу доктору А. Н. Алексину: «...скажи, что я пришлю новую оперу Римского, а также „Песнь о буревестнике" — говорят, хорошую вещь, сочиненную каким-то чертом»[34].

«Каким-то чертом», сочинившим музыкальное сопровождение к «Песне о Буревестнике», был тогда еще молодой композитор и пианист Е. В. Вильбушевич (1874—1933), близкий друг и неизменный аккомпаниатор популярного артиста Александринского театра Н. Н. Ходотова. Сотни раз звучала с тех пор «Песнь о Буревестнике» в их исполнении, вызывая горячий отклик слушателей.

К кануну первой русской революции относится и первая попытка дать развернутое музыкальное воплощение горьковского «Буревестника», осуществлявшаяся в непосредственном контакте композитора с писателем.

«...Недавно я окончил фантазию для баса соло, хора и оркестра на текст „Песни о Буревестнике" М. Горького; она еще не инструментована. Теперь, летом, я хочу заняться инструментовкой ее и, прежде чем приступить к этой работе, очень бы хотел знать Ваше мнение о пьесе...—писал весной 1904 года молодой композитор и пианист Я. Вейнберг (1879—1958) своему учителю С. И. Танееву, сообщая далее о встрече с Горьким. — Три месяца тому назад, перед отъездом из Москвы, я советовался об этой пьесе с автором текста, и он очень одобрил мою мысль наглядно олицетворить героя и толпу в образе солиста и хора. Слова, относящиеся к обрисовке Буревестника, исполняет солист-бас; остальное — картину приближающейся бури, страх всего живущего перед стихией — я поручил хору».

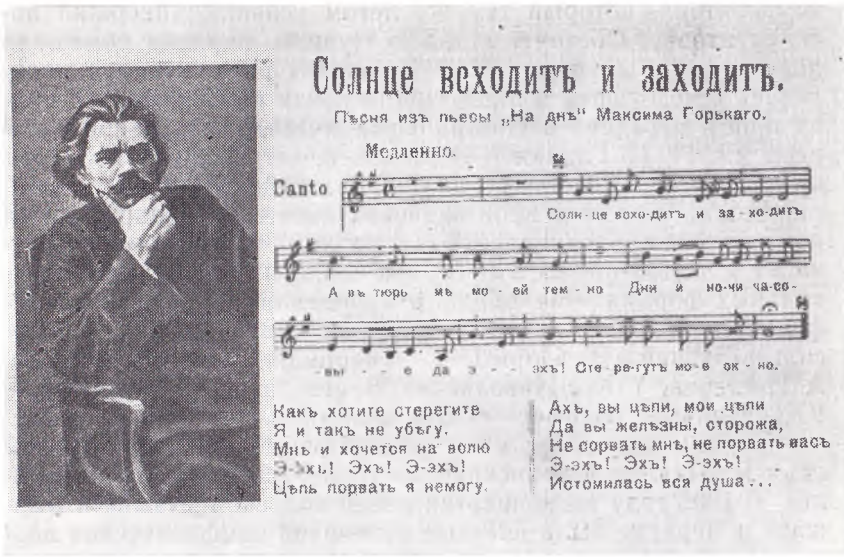
Судя по дневниковым записям Танеева, он внимательно ознакомился с кантатой, одобрил начатое и консультировал

композитора, который тем же летом успешно завершил инструментовку. Обстоятельства цензурного порядка помешали довести ее до слушателей. Сама партитура долгие годы считалась исчезнувшей и лишь спустя почти полвека была обнаружена и передана в Центральный музей музыкальной культуры им. М. И. Глинки[35]. Этот почин, встретивший поддержку и Танеева, и Горького, был в дальнейшем смело и самостоятельно развит в произведениях советских и зарубежных композиторов, вдохновленных образами «Песни о Буревестнике» и воплотивших эти образы в самых различных музыкальных формах — не только в мелодекламации, но и в симфонической поэме, кантате, оратории (Зара Левина, Д. Васильев-Буглай, В. Иориш, Е. Тикоцкий, О. Барамашвили, А. Нестеров, А. Кос-Никольский, В. Лаурашас, В. Вучкович — Югославия, Я. Шейфер — США и др.).

К годам первой русской революции относится и первый опыт музыкальной транскрипции горьковской «Песни о Соколе». В 1906 году на концертах новой польской музыки в Варшаве и Берлине была впервые исполнена симфоническая поэма «Песня о Соколе» выдающегося дирижера и композитора Гжегожа Фительберга. В дальнейшем горьковскому стихотворению, славившему и утверждавшему «безумство храбрых», посвящалась еще не одна кантата и поэма для хора и оркестра (Р. Пергамент, А. Крейн, В. Рунов, Я. Кепитис, Д. Соловьев, Ю. Чичков и др.).

Наряду с песнями о Буревестнике и Соколе, вызывавшими неизменный подъем аудитории, из музыкальных произведений на горьковские тексты, исполнявшихся на музыкально-литературных вечерах, наиболее ответившей духу революционной, героической романтики явилась баллада для баса с оркестром (есть и редакция для фортепиано) «Рыбак и фея» А. А. Спендиарова. По рассказу самого композитора, еще в начале 1902 года в одну из первых встреч с ним Горький передал ему текст стихотворения «Легенда о Марко» в новой, переработанной редакции, с только что дописанной последней обличительной строфой, как бы по-новому освещавшей ранее написанное:

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут:
Ни сказок о вас не расскажут,
Ни песен про вас не споют.

Стихи были сразу положены композитором на музыку, высоко оцененную Горьким. Памятью об этом осталась надпись на экземпляре горьковских «Мещан», подаренных им компо-

Открытка. 1903

зитору: «Талантливому автору „Песни о фее" Александру Афанасьевичу Спендиарову на память. М. Горький»[36].

Где бы и в каких условиях ни устраивались горьковские вечера, центральным, венчающим дело музыкально-песенным номером была на них, разумеется, песня из пьесы «На дне»— «Солнце всходит и заходит...». Сейчас даже трудно себе представить масштабы той популярности, которую обрела эта песня после спектакля Московского Художественного театра, впервые сыгранного 18 декабря 1902 года.

Характерна дневниковая запись, сделанная одной из представительниц передового петербургского студенчества 24 апреля 1903 года под впечатлением последнего гастрольного спектакля «На дне» «художественников» в Петербурге:

«...У выхода толпа молодежи еще раз устроила автору овацию. И вдруг наэлектризованная толпа как по команде запела „Солнце всходит и заходит" и под стройное пение двинулась вперед по Фонтанке. А фараоны, не ожидавшие, так же как сама толпа, подобного казуса, растерянно смотрели вслед импровизированной демонстрации...»[37]

В. Д. Бонч-Бруевич рассказывает:

«В дни премьеры „На дне" я и мои товарищи находились в Женеве, выполняя поручения социал-демократической организации. Но и туда, за границу, скоро докатился слух, как гениально воплотил Московский Художественный театр замечательную пьесу Алексея Максимовича. И прежде всего прилетела к нам знаменитая песня „Солнце всходит и заходит". Эта песня звучала в те годы страстным призывом к борьбе. Она вышла из стен театра и покатилась все дальше и дальше по тюрьмам и этапам, по рабочим массовкам и студенческим кружкам. Эта песня звучала по всей России»[38].

Революционизирующий смысл, который вкладывался в массовое исполнение песни, вызывал сперва настороженность, а затем и откровенную «защитную реакцию» со стороны полицейских властей. Так, 4 сентября 1906 года Петербургская судебная палата слушала дело курсистки В. Станисловатите, обвинявшейся, как сообщала прогрессивная литовская газета «Новая эра», в том, что она «в январе сего года, идя по улице, предлагала солдатам рабочие песни». Как выяснилось на суде, по пути в полицейский участок девушка обучала конвоировавших ее солдат песне «Солнце всходит и заходит...», за что и была приговорена к восьми месяцам тюремного заключения[39].

В документальном сборнике «Революционное движение в Забайкалье. 1905—1907» приведен характерный полицейский протокол, составленный 6 февраля 1907 года в Чите. В описи вещей, отобранных у арестованного, значится «небольшая тетрадочка со стихотворениями преступного характера». Преступных улик три: революционные гимны «Варшавянка» и «Беснуйтесь, тираны!» и... «Солнце всходит и заходит...»[40].

Об этом же напоминает аналогичная улика — нотная запись той же песни, фигурирующая в папках «вещественных доказательств» петербургской полиции. Охота за крамольной песней шла, как видим, повсеместно.

В начале 1909 года «Олонецкие губернские ведомости» с естественным для полицейского официоза возмущением сообщали о рождественском бале-маскараде в Вытегре, использованном ссыльными-революционерами для политической демонстрации: «...некая группа „итальянцев" имела дерзость ввести в зал закованного в кандалы арестанта, которого сопровождал конвой в форменном платье при оружии. Конвой этот успел несколько раз посадить арестанта в особый черный ящик, именуемый тюрьмой, где арестант пел „Солнце

всходит и заходит..." и другие песни. Картина это произвела отталкивающее (!! — *С. Д.*) впечатление на публику. К чести распорядителей, эту группу быстро, при помощи полиции, выдворили»[41].

«Солнце всходит и заходит...» сразу же вошло в репертуар ряда вокальных квартетов, участники которых сперва робко, а потом все увереннее стали исполнять эту песню в театрализованной форме, выходя на эстраду в арестантских бушлатах и бескозырках, позванивая кандалами... В «дни свобод» 1905 года двенадцать строк горьковской песни обросли в их исполнении продолжением, по-своему досказывая биографию героя песни, отец которого, пели они, «скончался в тюрьме, в цепях и под надзором»:

...С нужды украл я,— и тогда
Меня признали вором,
В Сибирь пригнали пристава
И держат под запором[42].

Успех «На дне» породил, как это всегда бывает, и спекулятивные попытки по-своему его использовать.

«Благодарен эту зиму я лишь Горькому Максиму — показал всему народу он босяцкую породу!..» — распевали, отстукивая чечетку, низкопробные куплетисты, одетые в босяцкие лохмотья. Наряду с многочисленными изданиями аранжировок песни из «На дне», выполненных в ряде случаев наспех, ремесленно, нотопечатня Циммермана выпускает в 1903 году — с посвящением К. Станиславскому — «Меланхолический вальс» К. Фельдмана, «навеянный песней „На дне"», как говорилось в подзаголовке. За год этот вальс, пришедшийся по вкусу мещанской публике и приобретший незаслуженную популярность, был переиздан четыре раза.

«Солнце всходит и заходит...»—это стон наболевшей души, и вальс «композитора» является какой-то насмешкой над песней Горького, над тем, кому он «посвящен»... Можно ли танцевать под «вальс», сделанный на мотив тюремной песни?.. Все купят и раскупят, потому что — модно, ново, бьет на увлечение публики любимым писателем», — отмечалось в откликах печати на это издание[43].

От всей этой мутной, спекулятивной пены не оставалось, однако, и следа, когда песня начинала вновь звучать в тональности, заданной ее первым исполнением в спектакле московских «художественников».

Песню пели не только по-русски, но и на национальных языках — в различных областях России. Уже в 1903 году ее переводят на эстонский, украинский, польский языки, через год-два — на латышский, литовский, финский, грузинский...* В годы первой русской революции она под названием «Песня заключенного» становится одной из популярнейших песен литовской молодежи. То же происходит и в других областях Прибалтийского края, особенно после того, как осенью 1904 года пьеса «На дне» с огромным успехом была сыграна в Риге на эстонском языке. То же — и на каспийских нефтепромыслах, в Баку и близлежащих поселениях, едва лишь выдающийся азербайджанский поэт Аббас Сиххат переводит песню Горького на родной язык. Здесь она также становится безымянной народной песней, вошедшей затем в фольклорные записи как «Песня узника». В 1914 году ее заново переводит один из зачинателей литовской поэзии Ю. Юнонис, и литовская социал-демократическая газета «Вильнис» («Волна») публикует его перевод «Песни заключенного»[44].

Песней «Солнце всходит и заходит...» неизменно открывались или заключались до революции горьковские утра и вечера, где бы они ни устраивались**.

А. Б. Гольденвейзер, вспоминая встречи с Горьким, рассказывал о характерном эпизоде, произошедшем вскоре после возвращения Горького из эмиграции в Россию, в самом начале 1914 года. Случилось это на концерте, устроенном на одной из тогдашних рабочих окраин Москвы. Отделение только

* Такую же популярность песня стала обретать уже в 1903—1904 годах и за границей после триумфального успеха премьер «На дне» в берлинском «Клейнес-театер», софийском «Современном театре» и др. Ее поют по-немецки и по-японски, по-чешски и по-английски... «Эта песня, которая символизировала в то время борьбу против тирании, воодушевляла молодые поколения»,— вспоминает болгарская писательница А. Комянова. В переводе выдающегося деятеля болгарского рабочего движения Г. Киркова ее печатает популярный «Червенъ пародненъ календарь за 1904 год». С подзаголовком «Из горьковской „Почлежки"» ее текст печатается в немецких революционных песенниках, под заголовком «Тоска» М. Горького — в польских. Сюиту «Красный Октябрь», посвященную русской революции, открывает этой песней Эрнст Буш.

** О живучести этой традиции свидетельствовала практика устройства горьковских вечеров и в новое время. 19 декабря 1920 года в Москве, в Рогожско-Симоновском районе, был открыт рабочий клуб им. Максима Горького. Из отчета «Правды» о торжестве открытия клуба: «...Все встают. Хор рабочих фабрики „Главкож" стройно поет „Интернационал" и „Солнце всходит и заходит". С приветствием выступает тов. Луначарский...» (Правда, 1920, 25 дек.).

что закончилось. Участники трио, в состав которого входил Гольденвейзер, еще стояли на эстраде, отвечая на аплодисменты, когда из-за кулис вышел один из рабочих — организаторов концерта — с экстренным сообщением: Горький вернулся на родину. Предложение послать ему приветствие встретило бурное одобрение, а затем почти без паузы кто-то неожиданно в глубине зала затянул «Солнце всходит и заходит...». К нему присоединился второй голос, третий... Хор все усиливался и усиливался, и Александру Борисовичу ничего не оставалось, как сесть за рояль и «включиться» в аккомпанемент [45]. Сделать это ему было тем легче и проще, что он как-никак являлся музыкальным «крестным отцом» этой песни. В его гармонизации, сделанной с напева Горького и Скитальца, она и была впервые исполнена в спектакле Художественного театра *.

Исполнение «Солнце всходит и заходит...» на рабочих вечерах носило подчеркнуто демонстративный характер. И совсем уж обнаженно раскрывался подспудный бунтарский дух песни, когда в своей среде, убежденные в отсутствии шпиков, на домашней вечеринке или в лесной дали, на маевке рабочие певцы запевали ту же песню в новой, «перелицованной» редакции. Быть может, без особого поэтического блеска, но уж со всей определенностью тут ставились точки над «и». Один из таких рабочих вариантов горьковской песни был записан в тридцатые годы фольклористкой Е. Этиной от старой ленинградской работницы Евдокии Андреевны Логиновой (член КПСС с 1918 года):

Солнце всходит и заходит,
А в подвале все темно.
Там рабочий еле ходит,
Городовой стоит давно.
«Ты просил царя: «Свободу!» —
Царь свободу тебе дал —
Кандалы тебе прислал...»

Песня заканчивалась утверждением, что вопреки всему «...не сгинет же рабочий от чугунных кандалов, а скорей слетит с Николки золотой его орел». В сороковые годы другой вариант этой песни был записан воронежским фольклористом В. Тонковым от старого воронежского рабочего Чернышева.

* *«Записана Гольденвейзером в Олеизе в апреле 1902 г. Пели Горький и Скиталец»*,— отмечено в режиссерском экземпляре «На дне» Станиславского под записью мелодии «Солнце всходит...».

Адресуясь к шпику-надзирателю, сторожащему его тюремное окно, рабочий рисует жизнь страны, где «...народ стонет от жандармов-подлецов, царь же тюрьмы только строит, держит сотни кабаков». Песня говорила о неизбежности победы над черными силами: «Не уйти тебе, предатель, от народного суда» [16].

Уже вскоре после премьеры «На дне» мелодия песни стала своеобразным «позывным сигналом», связанным с именем писателя. Из многочисленных воспоминаний известно, что, когда Горький жил на Капри и в Сорренто, соотечественники, приезжавшие посмотреть на писателя или хотя бы на его жилище, при приближении к дому неизменно запевали «Солнце всходит и заходит...».

В чем истоки такой популярности песни и в какой мере можно считать ее принадлежащей Горькому (что, как известно, вызвало в литературе противоречивые суждения)?

«А вы много песен знаете?.. — спрашивал Горький Всеволода Иванова в одну из встреч с ним в Сорренто.—Писатель не может не петь, не знать песен. Писать — это не только размышлять, но и петь...»

После тургеневских «Певцов» литература наша не ведала писателя, который бы с такой пластической силой, как Горький, до конца проникнув в мелодический и психологический склад народных песен, «писал песней» портреты своих героев, передавал через песню их боль и радость, тоску отчаяния и полет мечты. Черпая краски для характеристики своих героев и мельчайших движений их души в песенном источнике, Горький использовал самые различные виды и формы народной песни. Сопоставление песен, исполняемых его героями, с фольклорными источниками показывает, что это не просто цитаты, а во многих случаях целенаправленная художественная переработка, переосмысление, сотворчество. Такова и песня, звучащая в пьесе «На дне».

Фольклорную ее первооснову Горький услыхал от одного из заключенных в нижегородской тюрьме, куда вместе с писателем С. Г. Петровым (Скитальцем) в апреле 1901 года был заключен по обвинению в том, что «...все, что есть только революционного в Нижнем, дышит и живет одним Горьким». Песня ему настолько понравилась, что, взяв кое-что из услышанного, а что-то дописав, переработав, он соединил этот текст с мелодией своей любимой песни «Черный ворон» (услышанный от арестанта мотив был маловыразителен) и стал распевать ее на прогулках вместе со Скитальцем. Песню в

новой, горьковской редакции на мотив, близкий «Черному ворону», подхватили другие заключенные, и вскоре ее стала петь вся тюрьма...

Знакомя по возвращении домой с этой песней Екатерину Павловну, Горький шутя говорил:

«Умру — после меня одна песня останется!..»

Разумеется, шутка остается шуткой, но сам Горький вряд ли мог в ту пору предвидеть размах популярности песни после постановки «На дне». Не без удивления, смешанного даже с какой-то горечью, замечал он два десятилетия спустя в записной книжке:

«„...Безумство храбрых — вот мудрость жизни!" — верил, проповедовал и проповедую я. Из всего сказанного мною широко принята и у всех на памяти песенка:

Как хотите стерегите —
Я и так не убегу.
Мне и хочется на волю —
Цепь порвать я не могу!»[47]

В те самые весенние дни 1901 года, когда Горький складывал свой вариант безымянной тюремной песни, которая потом в его редакции возвратилась в фольклор, зажив там новой, неизмеримо более богатой, чем когда-то, жизнью, — на книжных прилавках появился только что вышедший номер журнала «Жизнь», в котором была впервые напечатана «Песня о Буревестнике». Обе песни, в представлении современников, звучали «на одной волне».

Быть может, не в такой же мере, как горьковские песни, но все же действенный общественно-политический резонанс, неизмеримо расширявший локальное содержание самих песен, вызывало исполнение с эстрады (если удавалось обойти цензурные препоны) и других произведений так называемого «тюремного фольклора». Особенно значительную роль в их популяризации сыграл композитор В. Н. Гартевельд (1862—1927), записавший летом 1908 года в Сибири от каторжан в Акатуйской, Тобольской, Нерчинской и других тюрьмах свыше ста их песен. На концертах-лекциях Гартевельда эти песни исполнялись солистами и хором, одетыми в костюмы каторжан, в соответственном музыкальном сопровождении («Инструменты: рояль, фисгармония, бубны, балалайка, гонг, гребешки, кандалы и др.», — печаталось в программах).

«Идея собирания сибирских песен бродяг и каторжников пришла мне на ум в 1905 году в Москве, куда в то время случайно попали две такие песни, поразившие меня своим совершенно особенным оттенком...» — писал композитор в брошюре «Песни каторжан», характеризуя песни, записанные им от политических и уголовных арестантов. Особо отмечал он потрясающее впечатление, оставляемое «Подкандальным маршем»:

«Так как в тюрьме запрещены всякие музыкальные инструменты, то исполняется он на гребешках, с тихим пением хора и равномерными ударами кандалов. Игру на гребешках ввели матросы с „Потемкина". У них во время этапа по Сибири был целый оркестр из этих своеобразных инструментов. Во время марша хор поет с закрытым ртом—получается нечто замечательно похожее на стон, гребешки ехидно и насмешливо пищат, кандалы звенят холодным лязгом. Марш этот не для слабонервных, а на меня, слушавшего его в мрачной обстановке, он произвел потрясающее впечатление. „Подкандальный марш" можно назвать гимном каторги»[48].

Исполнение на концертах-лекциях Гартевельда «Подкандального марша» было вскоре же пресечено. Заведенное в департаменте полиции «Дело о композиторе и собирателе песен сибирских ссыльных шведском подданном Вильгельме Наполеоновиче Гартевельде» пополняет донесение тамбовского губернатора, направленное 17 июня 1909 года «...в предвидении могущего быть поднятого в левой печати шума по поводу последовавших от меня стеснений концертанту каторжных песен Гартевельду».

Возмущаясь успехом исполнения каторжных песен в Москве, «особенно среди публики, посящей студенческие мундиры и гимназические тужурки», тамбовский губернатор предостерегал:

«Не подлежит сомнению, что этот московский восторг был бы повторен и в Тамбове, причем учащиеся, которых очень достаточно в Тамбове, благодаря слушанию каторжных песен снова и снова повергнули бы мысли в прошлое, к „великой эпохе", столь обильно подарившей каторгу новыми обитателями, и снова бы воспылали теми симпатиями к пресловутым героям, от которых только что стали излечиваться».

Сигнал был принят к сведению, и вскоре же во все губернские управления и градоначальства летит специальный секретный циркуляр департамента полиции о запрещении гартевельдовской записи «Подкандального марша», «хоровое ис-

полнение которого сопровождается звоном кандалов», поскольку «...подобное исполнение означенного марша, внося нежелательное возбуждение в общественную среду, может вместе с тем вызывать сочувствие к преступным элементам, подвергшимся за свою деятельность законному возмездию»[49].

Гартевельдовские записи песен каторжан быстро входят в репертуар ряда певцов и ансамблей, выступления которых на концертах неизменно вызывают «нежелательное возбуждение» слушателей и соответственное возмущение охранителей устоев.

Особенную ярость реакционной прессы встретили попытки вынести «каторжные песни» за пределы империи. В 1910 году черносотенный «Киевлянин» посвящает истерические, полные площадной брани статьи намерению киевского антрепренера Бугрова организовать поездку с «сибирскими песнями» по Европе. «Россия — это громадная тюрьма, русский народ томится в кандалах» — так формулировался черносотенцами скрытый смысл исполнения этих песен.

«Записанные песни вовсе не представляют собой произведений каторжников вообще: это сочинения политических каторжников... Все это предприятие, продиктованное революционной ненавистью к России и к русскому народу, является прямо неслыханной дерзостью и наглостью. Тех, кто едет в Западную Европу прославлять русских каторжников, должно... поставить на одну доску с настоящими каторжниками»[50].

Поездка была сорвана. То же постигло и попытку организатора гартевельдовских концертов дирижера А. А. Эйхенвальда перенести эти концерты за границу. Уже были расклеены в Берлине афиши, как последовало сообщение в газетах:

«Берлин, 10 (23) ноября 1910. Обер-полицмейстер Ягов запретил русской оперной труппе под управлением Айхенвальда выступать здесь в костюмах каторжан с исполнением сибирских песен. Он мотивировал свой отказ тем, что эти песни производят тяжелое впечатление. Общество и печать негодуют, объясняя распоряжение Ягова просьбами русского посольства»[51].

Механику этого запрещения обнажает хранившееся в тех же архивных фондах департамента полиции «доверительное» письмо министерства иностранных дел министру внутренних дел Столыпину (20 ноября 1910):

«...В берлинском повседневном журнале „Der Tag" появилась иллюстрация прибывшей в Берлин труппы русских пе-

сенников, изображающих сцены из жизни каторжников в Сибири. Означенная труппа намеревалась выступить в цирке Шумана и театре „Метрополь", и органы местной печати, в особенности „Berliner Tageblatt", готовили для этих представлений шумную рекламу. Благодаря предупредительному вмешательству президента берлинской полиции г. фон Ягова, вызванному обращением к нему нашего генерального консула, дирекциям означенных увеселительных заведений было отказано в разрешении на эти представления под предлогом возможного нарушения изображаемыми сценами общественного порядка».

Из того же документа явствует, что одновременно с обращением в полицию русский посол в Берлине сделал специальное представление статс-секретарю по иностранным делам, «подтвердив, какое тяжелое впечатление должно произвести на русское общественное мнение публичное воспроизведение за границею подобных возмутительных сцен»[52].

Популяризации «песен каторжан» в России содействовал выпуск граммофонных пластинок с гартевельдовскими записями. Вслед за запрещением исполнения «Подкандального марша» с эстрады следует и циркуляр департамента полиции о немедленной конфискации пластинок с записью «гимна сибирской каторги». Дух, однако, из бутылки выпущен — и никакая последующая конфискация не может остановить распространения этих пластинок, звучавших не только в домашнем кругу, но и на своеобразных «механических концертах» в рабочих клубах и общежитиях, о чем напоминает, в частности, один из читателей первого издания настоящей книги:

«Прочитал я в Вашей книге старую басню Демьяна о том, как хозяин пивнушки „всё понукал горланить лихую дребедень" свой граммофон — „про ухаря-купца... да про пожар московский!", и стало мне обидно за старого приятеля, не раз в те трудные годы выручавшего нас, питерских (а наверно, и не только питерских) „культпросветчиков", — замечает К. А. Егоров.—Одно дело—граммофон в трактире, а другое—в рабочем общежитии или обществе, где граммофонная труба разносила не только „лихую дребедень", жестокие романсы и сальные шансонетки, но бывало и так, что служила действительно рупором культурного и поучительного отдыха. Мне вспоминаются такие „механические концерты", которые устраивались любителями хорошей музыки на Выборгской стороне, у лесснеровцев, перед войной 1914 года. Раз устроили целый шаляпинский концерт, а другой раз — из опер и ро-

мансов Чайковского. Сильно получился концерт русских песен, причем песни подобрали с таким умыслом, чтобы не про одну любовь, а был бы „намек, добрым молодцам урок". Никакие хрипы граммофона не могли заглушить буйный голос таких пластинок, как „Дубинушка" Шаляпина, „Стенька Разин", сибирские каторжные песни... Слушали и подпевали»[53].

Так тот же «Подкандальный марш» нашел отзывчивую аудиторию на петербургской рабочей окраине. В руках вдумчивого пропагандиста умело выбранная граммофонная пластинка уже в те годы становилась хорошим подспорьем и для музыкального, и для политического просвещения.

Письмо К. А. Егорова напомнило еще об одной, почти совсем не освещенной в литературе стороне дореволюционной музыкально-просветительной работы. Сейчас, когда концертные «подборки» грамзаписей стали завсегдатаями радиопередач, рассчитанных на многомиллионную аудиторию, когда тематические концерты, составленные из механических записей (будь то патефонная пластинка или магнитофон), собирают полные залы, — стóит благодарно вспомнить их далеких и скромных предшественников, зачинавших это дело в душных, тесных комнатках рабочих общежитий городских окраин, эти первые пролетарские дискотеки.

«Силу большевиков составляла их постоянная связь с массами: строго сохраняя конспирацию нелегальной организации, большевики не замыкались в себе по-сектантски, а действовали в рабочей среде. В литературе иногда совершенно неправильно изображается жизнь подпольщика как своего рода замкнутого, угрюмого масона-нигилиста, отрешенного от мира сего и вечно занятого революционными делами. Нет, мы, большевики, жили не как кроты, а как обыкновенные люди. Трудное было время, но, когда предоставлялась малейшая возможность, мы ходили в театры и на концерты, сходились на вечеринки, декламировали, распевали и веселились. Особенно запомнилась мне веселая встреча нового 1916 года с большой елкой в зале Тенишевского училища...» — рассказывает А. А. Андреев, бывший одним из руководителей петроградского большевистского подполья[54].

Но и в такие минуты досуга не всегда было возможно резко отграничить то, что могло ответить привычным представлениям об отдыхе и развлечении, от общих целей партийной

деятельности. Инициатива большевистских пропагандистов, аккумулировавших революционную энергию рабочих, затрагивала все сферы культурно-просветительной работы. В том же русле были и программы музыкально-литературных вечеринок, какими бы невинными и «аполитичными» ни представлялись те на первый взгляд. Это отлично учитывали полицейские власти, и не удивительно поэтому, что «рабочая хроника» большевистских газет пестрела заметками вроде:

«В мире труда. Назначенный на 19 февраля „типографским кружком" в зале Калашниковской биржи публичный концерт не разрешен полицией без указания мотивов»[55].

Рубрики «В культурно-просветительных обществах» сплошь и рядом носили в газетах характер мартиролога.

«...5-го ноября было закрыто рабочее общество самообразования „Наука". Семнадцать дней не дожило оно до своего пятилетнего юбилея и закрылось при не совсем обыкновенной обстановке, — писала в «Звезду» В. Величкина (Бонч-Бруевич). — Как раз 5 ноября была разрешена первая в эту осень вечеринка. Собралось человек 200—250, артисты на эстраде исполняли свои номера, и вдруг явился целый наряд полиции и буквально разгоняет вечеринку. Никакие переговоры не помогли...»[56]

С особенным ожесточением преследовалось устройство литературно-музыкальных вечеров в «красные» дни.

«...Вечером в рабочих клубах состоялись литературно-музыкальные вечеринки. Выступали преимущественно работницы с декламацией и пением, причем музыкальные номера были приурочены к женскому дню», — сообщала газета «Путь правды» о том, как отмечали петербургские работницы этот день в 1914 году, попутно говоря о повсеместном запрещении специальных собраний и докладов на эту тему[57].

Во что выливались иные из этих вечеринок, давала понять статья Л. Зориной «Как прошел женский день в Петербурге», напечатанная в большевистском журнале «Работница». В статье рассказывалось, что из десяти намеченных тематических вечеров полицией был разрешен только один — в зале Федоровой на Большой Гребецкой. После докладов, не дав начать концерт, пристав закрыл собрание. «Возмущенная толпа рабочих и работниц вышла на улицу и запела „Марсельезу". Но полиция, в большом количестве окружившая здание, рассеяла толпу. Однако рассеянные рабочие и работницы сомкнулись скоро снова еще большей толпой и с пением револю-

ционных песен двинулись на Большой пр., увлекая за собой много гулявших...»[58]

При просмотре извещений о литературно-музыкальных вечерах и вечеринках, печатавшихся в «Правде», современного читателя может иной раз удивить неопределенный характер сообщения: «...По окончании вечеринки возможны танцы и хоровое пение...»[59]

Почему «в о з м о ж н ы»?

Для читателя «Правды» никакой загадки здесь не было.

«...Как курьез можно отметить, что на одной из вечеринок была запрещена игра на балалайках народных песен», — сообщает корреспондент «Пути правды»; а «Северная правда», публикуя отчет об очередной вечеринке в обществе «Знание», в свою очередь делает характерную оговорку:

«К сожалению, она не прошла с обычным оживлением, так как по совершенно необъяснимой причине не было разрешено музыкальное отделение. Что могло быть „крамольного" в исполнении русских песен и танцев на инструментах, знает лишь тот, кто этого не разрешил»[60].

«Знаем мы этого Эзопа», — угрожающе писал цензор, запрещая печатать басни Эзопа, по-своему «переведенные» Демьяном Бедным. При всей нарочитости придирок полиции к любой деятельности рабочих клубов, беспокойство, которое встречало у нее «обычное оживление», царившее на рабочих вечеринках, имело основания. Музыка, звучавшая на вечерах и вечеринках революционно настроенных рабочих, не сводилась, разумеется, к одним танцевальным напевам.

В чем выражалось «оживление» и какая звучала там музыка, наглядно показала та же «Правда», посвятив большой газетный «подвал» совершенно необычному по форме «отчету» о рабочей вечеринке. Таким отчетом оказался стихотворный сатирический фельетон М. Борецкой «Новая песня о Потоке-богатыре» *.

Примечателен «адрес» автора, указанный рядом с подписью: «Женская тюрьма». Примечательна и перемена судьбы героя баллады А. К. Толстого, направленной когда-то, как

* М. Борецкая — псевдоним участницы революционного движения М. В. Журавлевой, начавшей литературную деятельность в 1912—1913 годах в «Звезде» и «Правде».

известно, против деятелей освободительного движения шестидесятых годов.

Поток-богатырь, завалившийся, по А. К. Толстому, спать на 200 лет, просыпается в «Новой песне» не через 200, а через 40 лет — от грохота и шума нового подъема рабочего движения. Он попадает в гущу рабочих забастовок и братается с чудо-богатырями нового времени. Вместе с новыми друзьями Поток-богатырь очутился на рабочей вечеринке:

...На тоскующих струнах звенит гитарист,
Балалаечник любо играет,
А в углу за столом, и весел, и речист,
Богатырь новизну восхваляет.
— Ото всей старины мне бы гусли одни,
Изукрасили б жизнь молодую они,
Был бы с ними я в ней не в изъяне.
— Позовем,— улыбается Ваня.
Появились и гусли, и бравый гусляр...

О новой жизни и новых делах поют «звончатые звуки» старых гуслей. Гость вступает в общий хор. Новой песней Потока-богатыря, просящего принять его «на великое поприще бранного дня, под священное знамя свободы», и заканчивается стихотворение:

...С красным солнышком в Киеве я пировал,
Ну, а солнышко только отныне познал,
Сила свет в нем, любовь и отрада,
Ой, дид ладо, ой ладушки ладо!..[61]

В немногословных строках корреспонденций «Из рабочей жизни» сквозь завесу иносказаний, вызванных цензурными преследованиями, явственно слышатся отзвуки революционных песен, раздававшихся на рабочих утрах и вечеринках, экскурсиях, маевках...

Вспоминая эти годы, Ленин в статье о десятилетнем юбилее «Правды» писал: «В 1906—1907 годах царизм разбил революцию, казалось бы, наголову. Большевистская партия сумела через немного лет продвинуться — в другой форме, по-иному — в цитадель врага и ежедневно „легально" начать работу взрыва проклятого царского и помещичьего самодержавия изнутри. Прошло еще немного лет, и организуемая большевизмом пролетарская революция победила» (*45*, 174—175).

Одной из «легальных» форм взрыва царского строя «изнутри» и служила деятельность культурно-просветительных

организаций, руководимых большевиками. Песни, рождавшиеся, звучавшие и распространявшиеся в стенах этих первых рабочих клубов, звали к тем же целям.

28 января 1918 года в Красном Петрограде в новом помещении (Кузнечный, 20) открылся клуб «III Интернационал». На это событие «Красная газета» откликнулась «Мыслями рабочего». Описывая торжество открытия, рабочий-правдист напоминал, что в дни керенщины в этом помещении был игорный клуб, а в последние годы царского режима — гнездо «черной сотни» — «Русское собрание» Пуришкевича. Ныне в этих стенах обосновался рабочий клуб, имевший давние революционные традиции:

«...Когда загремели могучие звуки „Интернационала"... вспомнилось прошлое этого клуба. Как его за революционность не раз закрывали, и он менял свои названия: „Женская взаимопомощь", „Наука", „Типографский кружок", „Общество имени Стасюлевича", „Наука и жизнь", вновь „Наука" и теперь, наконец, „III Интернационал". Сколько борцов вырвал царизм из стен этого клуба!.. Сидевшая со мною работница сказала: „Жизнь отблагодарила всех тех, кто страдал, но дожил до этих великих дней. Как радостно, как светло на душе переживать все это!.." И в звуках хора работниц завода Лесснера, в волнах музыки рабочего оркестра, в голосах певших артистов и в стальных, как молот, бьющих словах рабочих декламаторов мне ясно виделось новое, чистое, свое, благородное пролетарское искусство...» [62]

«ОРГАНИЗУЮЩИЙ КРИСТАЛЛ»

Когда внимательно знакомишься с извещениями «Справочного указателя» дооктябрьской «Правды» о литературно-музыкальных утрах и тематических концертах, устраивавшихся петербургскими рабочими культурно-просветительными обществами, сопоставляешь и анализируешь их программы, подчас начинает казаться, что за многими из них (если состав участников не ограничен одними любительскими силами) как бы стоит «одна рука». Словно их готовили одни и те же люди, составлявшие и осуществлявшие программы по какому-то единому, заранее продуманному и разработанному плану. И таких концертов не один-два, а буквально десятки. Это относится и к ряду утр, посвященных великим русским писателям и отражению их творчества в музыке, и ко многим тематическим концертам из произведений Чайковского, Даргомыжского, Мусоргского, и к лекциям-концертам о Бетховене, о песенном творчестве разных народов...

Создается впечатление, что петербургские рабочие, устраивавшие эти концерты, не рассчитывали на «самотек», а имели добрый контакт с какой-то группой специалистов, готовивших программы тематических концертов, озабоченных приглашением и сплачиванием исполнителей и т. д. Идейная направленность концертов, как и высокий уровень схожих одна с другой программ (схожих и по репертуару, и по подбору исполнителей), в свою очередь, рождает мысль об их связи с теми передовиками культурно-пропагандистской работы, которые тогда группировались вокруг большевистской «Правды». Предположение это не произвольно. Так оно и было на самом деле.

Старый большевик-подпольщик Сергей Васильевич Малышев (1877—1938), бывший в 1914 году ответственным секретарем «Правды», вспоминает: «...Наша „Правда" организовывала тогда не только революционное движение пролетариата, но она стремилась также основать в рабочих районах и

культурные классовые ячейки в виде рабочих клубов, кружков самообразования и проч. Попутно с литературной работой по инициативе Максима Горького стала намечаться возможность организации по районам музыкальных вечеров. Кажется, в июне (1914) Алексей Максимович уж начал приступать к практической подготовке этих музыкально-драматических вечеров... Эти вечера предполагалось устраивать исключительно в рабочих районах. Когда была арестована вся „Правда", Алексей Максимович все же организовал несколько таких вечеров с участием Шаляпина, Зилоти и др. Об этих вечерах, например, Алексей Максимович нам, правдистам, сообщал уже в ссылку...» [1]

В одном из писем (май — июнь 1915), полученных правдистами в далекой енисейской ссылке (письмо было адресовано на имя Малышева), Горький, сообщая о шаляпинском спектакле «Борис Годунов» для рабочих в Народном доме, делился дальнейшими планами: «...Осенью он даст другой спектакль для рабочих, пойдет „Фауст". Летом по рабочим районам будут организованы концерты Зилоти. Один уже состоялся на Путиловском 3 мая. Построилась труппа, будут играть в разных театрах рабочих кварталов. На все это есть спрос, и спрос этот должен быть удовлетворен» [2].

Концерты, упоминаемые Горьким в этом письме, — это цикл «народных концертов», устраивавшихся в 1915 году при активной горьковской поддержке известным музыкальным деятелем, превосходным пианистом и инициативным дирижером А. И. Зилоти (1863—1945). В этих концертах, открывавшихся вступительным словом А. В. Оссовского, участвовали видные столичные музыканты. Отсутствие оркестра восполнялось игрой в четыре руки самого Зилоти в дуэте с Г. И. Романовским или С. В. Рахманиновым. Программы носили смешанный характер. Вход был бесплатный. При входе и на программах — надписи: «Слушатели могут опускать в выставляемые кружки пожертвования в любом размере. Собранные деньги поступают полностью на учреждение Дома ребенка (для детей рабочих)».

Участница этих концертов артистка З. А. Прибыткова рассказывает: «На первом бесплатном концерте (11 марта 1915 года), в зале Петроградской Городской думы, присутствовал А. М. Горький, очень сочувствовавший этому большому делу... Концерты проходили в зале Городской думы, на Путиловском заводе, в залах Калашниковской биржи и Политехнического института — все в районах, удобных для де-

мократического слушателя... Программа каждого народного концерта исполнялась дважды в один день»[3].

Устройство таких концертов действительно могло быть отнесено к числу «новостей приятных», говоря словами Горького. И, вероятно, именно потому столь интересно начатое дело вскоре было сведено на нет, натолкнувшись на серьезные препятствия со стороны властей.

Одинокой «ласточкой, не сделавшей весны», оказался и шаляпинский спектакль «Борис Годунов» для рабочих, разрешенный только после длительных ходатайств артиста. Второй его спектакль для рабочих — «Фауст» — так и не был разрешен. Но в те же годы в рабочих районах шли и другие концерты и спектакли, на которых также лежал отсвет горьковской заботы и к организации которых уже самое непосредственное отношение имели большевики-правдисты. В этой связи нельзя не указать, что интересные воспоминания С. В. Малышева нуждаются в некотором уточнении.

Малышев (правда, с оговоркой «кажется») относит начало той помощи, которую оказывал Горький устройству музыкальных вечеров, к лету 1914 года. Факты говорят, что действенная помощь Горького и тех, кто был с ним связан, большевикам-«культпросветчикам» по устройству музыкальных вечеров началась еще в дни зарождения «Правды», если не раньше — во всяком случае, задолго до возвращения Горького в Россию, но с его — если можно так выразиться — «благословения».

Немалую роль в успехе этой работы сыграл один из горьковских «крестников», умело и воодушевленно ее налаживавший изо дня в день, давний друг и соратник Горького, человек удивительной судьбы — Николай Евгеньевич Буренин (1874—1962). Музицирующий любитель искусства и активный деятель большевистского подполья, глубоко законспирированный член боевой технической группы РСДРП в годы первой революции, ездивший затем по поручению ЦК РСДРП вместе с Горьким и Андреевой в Америку для сбора средств в партийный фонд, он был, по словам Горького, «одним из тех русских интеллигентов конца XIX и начала XX века, которые поняли, что единственной силой, способной преобразовать мир, является рабочий класс».

«Их отличительной чертой,— говорится в той же горьковской характеристике Буренина и его товарищей, «партийных техников»,— была скромность, беззаветная преданность делу партии и неугасимая вера в победу рабочего класса»[4]. Эта

Н. Е. Буренин.
1913

черта отличала и стиль работы Буренина в области пропаганды музыки в рабочей, массовой аудитории. Он и здесь был в полном смысле слова «партийным техником».

В обширной дружеской переписке Горького и Буренина есть примечательное письмо, относящееся к осени 1911 года. Буренин делился с Горьким, жившим тогда на Капри, планом налаживания в Петербурге музыкально-просветительной работы на совершенно новых началах, в тесной связи с рабочим движением и партийной большевистской организацией. И Горький отвечал: «...люди, говорящие, что ты затеял „дело праздное", не вполне ясно понимают, что такое культура и

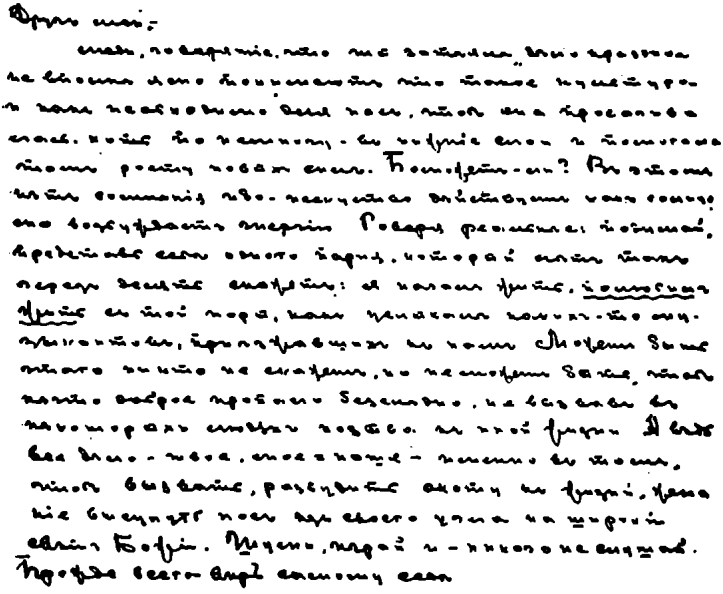
как необходимо для нас, чтоб она просачивалась — хоть понемногу — в нижние слои и помогала там росту новых сил. Поможет ли? В этом нет сомнения, ибо — искусство действует, как солнце, оно возбуждает энергию. Говоря реальнее: подумай, представь себе одного парня, который лет так через десять скажет: я начал жить, полюбил жить с той поры, как услыхал каких-то музыкантов, приезжавших к нам... Не может быть, чтобы нечто доброе пропало бесследно, не вызвав в некоторых людях позыва к иной жизни. А ведь все дело — твое, мое = наше — именно в том, чтоб вызвать, разбудить охоту к жизни, желание высунуть нос из своего угла на широкий свет божий. Шуми, играй и — никого не слушай. Прежде всего — верь самому себе» [5].

Буренин верил. И себе, и Горькому. Благодаря его настойчивости, инициативе, умению использовать в партийных целях любые легальные возможности, такой демократический музыкальный «центр» первоначально был устроен им совместно с группой прогрессивных петербургских музыкантов при мало кому ведомом и ничем себя не проявлявшем дилетантском Обществе друзей музыки. Единственным достоинством этого общества было то, что оно не возбуждало никаких подозрений властей. А это-то и требовалось! Когда женовая секция общедоступных концертов наладила связь с легальными культурно-просветительными организациями, собрала рабочий актив и провела первые концерты в рабочих районах, ее удалось преобразовать в самостоятельное Общество изящных искусств (в интересах дела название было взято максимально «благопристойное», «беспартийное»!..).

В книге «Памятные годы», рассказывая об основных этапах своей большой и содержательной жизни (книга вышла в дни его 85-летия), Николай Евгеньевич несколько страниц посвящает и названному Обществу изящных искусств. Рассказ об обществе он заключает кратчайшей справкой:

«...Нередко во время концертов, устраиваемых Обществом изящных искусств, назначались партийные явки, собирались большевики-подпольщики. Такие совещания проводились и под видом репетиций. Кроме того, значительная часть средств с платных концертов шла в большевистскую партийную кассу» [6].

Большим партийным целям — удовлетворению духовных потребностей рабочих — подчинялось и содержание музыкально-просветительной работы, которую вели Буренин и его товарищи, вооруженные горьковским напутствием.



Из письма А. М. Горького Н. Е. Буренину (октябрь 1911). Архив А. М. Горького

«...Считаю его блестящим организатором и стойким, энергичным революционером, умело проводящим всякое даваемое партией распоряжение»,— писала уже много лет спустя М. Ф. Андреева, направляя в Общество старых большевиков развернутую характеристику Н. Е. Буренина[7]. И, развивая эту мысль, непосредственно вслед за рассказом о его участии в боевой технической группе ЦК РСДРП напоминала еще об одной грани партийной работы Н. Е. Буренина: «...он был одним из инициаторов и главным организатором группы революционно настроенной интеллигенции, работавшей по распространению и по внедрению здорового и подлинного искусства в широких рабочих массах под фирмой Общества изящных искусств. Эту работу с огромными трудностями, при бесчисленных препятствиях, чинимых ему царским правительством, общество выполняло с большим умением, тактом и с большими достижениями. Тов. Буренин был душой этого дела, и в значительной степени благодаря его неусыпным трудам, энергии, организаторскому таланту ши-

роким рабочим массам был открыт доступ к настоящему искусству, в противовес той дряни, которой кормили их в Обществе трезвости под эгидою принца Ольденбургского...» *

В своем предпоследнем номере, вышедшем накануне разгрома, учиненного в связи с началом войны, «Правда» («Трудовая правда») в последний раз информировала читателей о деятельности Общества изящных искусств:

«...Справки по делам общества, а также получение сведений об организации концертов и вечеров музыкальной секции о-ва можно получать в бюро о-ва Рузовская, 3, кв. 2 (тел. 435-85) с 7 час. веч. до 8½. По понедельникам, средам и пятницам...» [8]

Вероятно, мало можно привести примеров, когда, рискнув пойти по следу давнего газетного объявления, отделенного от новых дней почти полувековой давностью, получаешь все нужные «справки по делам общества» и «сведения об организации концертов и вечеров» по тому самому адресу, какой указан в объявлении, и притом получаешь их с такой исчерпывающей полнотой, о какой не смел и мечтать... Эта нечаянная радость выпала автору настоящей книги. Часы, проведенные в сердечной и живой беседе (на той же Рузовской улице! **) с Н. Е. Бурениным, сохранившим до последних дней ясность мысли и почти юношеский энтузиазм (особенно когда речь шла о любимом деле), радушие, с которым он раскрыл сокровища своего архива, позволили расширить представления о работе общества, душой которого он был, и дополнить рассказанное на страницах «Памятных лет» рядом подробностей о концертах и работе общества, о живительных горьковских советах...

* В личном письме Буренину Мария Федоровна, вспоминая их совместную работу в большевистском подполье, в свою очередь подчеркивала: «...Вы при этом вели попутно не только пропаганду здорового искусства, но и воспитывали рабочую молодежь, знакомили ее с работой нашей партии и фракции, с теми, кого они потом увидели вождями революции, что, несомненно, тогда играло большую полезную роль...» (письмо от 30 июня 1930. Архив Н. Е. Буренина). Человек редкостной скромности, Н. Е. Буренин в своей книге даже не упоминает ни об этих письмах, ни о той оценке, которую давали Ленин, Красин, Стасов, Горький, Андреева его деятельности.

** Изменился лишь номер квартиры: в дни блокады Ленинграда из-за бомбежки, повредившей дом, Николай Евгеньевич был вынужден переехать в одну из соседних квартир.

Делясь воспоминаниями о годах молодости, Николай Евгеньевич рассказывал о своих первых концертных выступлениях. Было это на рабочих окраинах Петербурга в середине девяностых годов. С увлечением он выступал тогда как пианист. И в земской школе в Волковой деревне, и на острове Голодае, на «воскресных чтениях» в Смоленской рабочей школе на Шлиссельбургском тракте, где преподавали Н. К. Крупская, В. Р. Менжинская. Не раз на такие концерты он возил с собой на ломовом извозчике собственный рояль. Талантливый пианист, он в конце девяностых годов стал непременным участником музыкальных «четвергов» в доме Д. В. Стасова — известного адвоката и музыкально-общественного деятеля, брата знаменитого критика. Здесь он часто беседовал с обоими братьями, в том же доме подружился с дочерью Д. В. Стасова — Еленой Дмитриевной.

В «Памятной записке» о Е. Д. Стасовой (она же — «Абсолют», она же — мнимая «вдова В. Беклемишева»), составленной в июле 1904 года Охранным отделением для министра внутренних дел, указывалось:

«...Стасова известна департаменту полиции еще с 1896 года по принадлежности своей к организовавшемуся в столице подпольному обществу, именовавшемуся „Союзом борьбы за освобождение рабочего класса". С того же времени квартира семейства Стасовых часто стала служить местом собраний неблагонадежных лиц, в присутствии которых, под видом семейных вечеринок, производилось чтение лекций и рефератов с денежными сборами в пользу различных революционных фондов...» [9]

Дружба со Стасовой определила весь дальнейший путь Буренина. Она-то и ввела его в партийное подполье и навсегда связала с революцией.

Вспоминая стасовские «четверги», Николай Евгеньевич рассказывал о глубоко запавшей ему в сердце импровизированной речи Владимира Васильевича Стасова о необходимости пропагандировать настоящую серьезную музыку в народе. С каким гневом, с какой яростью обрушивался Стасов на людей, считавших нужным потчевать народ дешевыми поделками, суррогатами, боявшихся, что простой народ не поймет опер, симфоний, лучших камерных произведений Глинки, Мусоргского, Даргомыжского, Чайковского, Бетховена.

Публикации «Музыкального наследства» сделали известным примечательное высказывание Стасова, относящееся к тем же годам, о которых вспоминал Буренин. 3 августа

1901 года в письме к брату В. В. Стасов красочно описывал, как он убеждал одного из друзей-композиторов писать произведения, которые адресовались бы «низшему пласту народному» и сочинялись «не только на русские сюжеты, но и прямо назначены были для народа».

— О, да это уже просто невозможно, надо десять лет, да и то мало, когда простой наш народ будет понимать музыку — порядочную! — сомневался собеседник. И Стасов гневно возражал:

— Нет, я думаю, это не так. Русский народ очень способен понимать настоящую, хорошую музыку... вон какие у него народные песни, им же самим созданные! «Дубинушка» и другие — просто чудо, и он их любит и понимает, чего же еще лучше, лучше не надо! [10]

В одну из последних наших встреч я обратил внимание Николая Евгеньевича на эту публикацию. Всматриваясь в давние стасовские строки, он подтвердил, что примерно те же мысли и почти в таких же страстных выражениях довелось ему тогда услышать в гостеприимном стасовском доме от Владимира Васильевича...

«Спустя ряд лет, когда обстоятельства жизни заставили меня вплотную заняться делом массового музыкального просвещения,— добавил Николай Евгеньевич,— слова Стасова не раз приходили мне на память, стали одним из краеугольных камней будущей программы музыкальной секции Общества изящных искусств» [11].

А со Стасовым — Горький, еще более расширивший горизонты начатого дела. То, что могло удовлетворить в конце прошлого века, сейчас уже становилось недостаточным.

...Перебирая фотокопии переписки с другом, Николай Евгеньевич с волнением вглядывался в бисерные строки давнего письма Горького, которое, по его признанию, сыграло едва ли не решающую роль при определении основного направления работы новой революционно-демократической, музыкально-просветительной организации.

Высоко оценивая инициативу Буренина, Горький советовал переходить от прежних, «кустарных» методов музыкально-просветительной работы — к новым.

«...В одиночку ты не сделаешь всего, на что способен, а только зря потратишь массу сил. Задачи твои я знаю и понимаю их, знаю и то, как они сложны, чувствую необходимость осуществить их»,— писал ему Горький и с увлечением набрасывал план осуществления этих задач.

«...Представь себе, что нам, небольшой кучке людей, объединенных, помимо единства целей, еще и симпатиями, удастся соединиться в плотное ядро, которое разовьет большую энергию. Перед нами стоят серьезные предприятия: демократические журналы, книгоиздательство, демократический театр и консерватория.

Прекрасно знаю, сколько это потребует сил и денег. Но силы у нас найдутся, денег мы поищем, найдем и людей, нам сочувствующих, в этом я убежден.

Пока что мы должны выработать внутреннюю организацию, создать тот центр, около которого могли бы объединиться живые, умеющие и желающие работать. Они — есть.

Говорил ли ты о своих планах с М. Ф. [Андреевой] *?

Она прекрасно понимает, что теперь время таково, когда группа хорошо спевшихся людей, с ясными целями, может сделать чудеса.

Есть какой-то густо насыщенный раствор, достаточно пустить в него один кристалл, чтобы он кристаллизовался. Вот мы должны слепиться в такой организующий кристалл.

А рассеянными, единоличными усилиями мы ничего не добьемся...» [12]

Письмо Горького, написанное, судя по контексту, весной 1913 года, вновь напоминало организаторам нового общества: нельзя замыкаться в узких рамках чисто просветительской, «культурнической» работы; используя все мыслимые формы легальности, надо видеть дальнюю общественно-политическую перспективу культурно-пропагандистской деятельности.

«...Теперь время таково, когда группа хорошо спевшихся людей, с ясными целями, может сделать чудеса...» Истинный смысл и значение этих слов станут очевиднее, если их сопоставить с тем, о чем шла речь в переписке Ленина и Горького, относящейся к тому же времени.

Незадолго до того, как Горький направил эти строки Буренину, он получил письмо от Ленина, в котором Владимир Ильич оспаривал одно из положений недавнего письма писателя.

«...Вы пишете: „Нам пора иметь свой журнал, но мы не имеем для этого достаточного количества хорошо спевшихся

* М. Ф. Андреева в конце декабря 1912 года нелегально вернулась в Россию. Активно помогала Буренину в работе Общества изящных искусств, выступала в спектакле «Сердце не камень», устроенном на Путиловском заводе (1915).

людей". Второй части этой фразы я не принимаю. Журнал заставил бы спеться достаточное количество людей, будь журнал, будь ядро... — писал Ленин Горькому в конце января 1913 года.— Пора, давно пора начинать спевку, ежели хотим иметь „спевшихся людей" в большом количестве» (*48*, 154).

Достаточно сравнить эти ленинские строки с горьковским письмом Буренину (написанным позднее), чтобы увидеть прямое, воодушевляющее воздействие мыслей Ленина на Горького, который полностью, как видим, принял ленинскую аргументацию и почти текстуально повторил ее в письме к петербургскому другу. Если, судя по цитате, приводимой Лениным*, Горький ранее как-то сомневался в возможности налаживать легальный «центр» (в одном случае — демократический журнал, в другом — культурно-просветительное общество, демократический театр и т. д.) в условиях, когда нет «достаточного количества спевшихся людей», то теперь ленинское убеждение, что, «будь ядро», люди споются, становится и убеждением горьковским. В письме к Буренину Горький со всей уверенностью и повторяет это, говоря об основной перспективе деятельности нового «ядра» музыкально-просветительной работы.

Роль подобного «организующего кристалла» и должно было сыграть созданное в Петербурге Общество изящных искусств. И оно ее выполняло. Недаром в рабочем активе общества, в числе тех, кто принимал ближайшее участие в организации общедоступных концертов, были деятельные большевики-пропагандисты — «Наташа» (Ф. И. Драбкина), В. В. Гордеева, А. И. Маширов (Самобытник) — поэт-правдист, ставший спустя десятилетия директором Ленинградской консерватории, и другие.

Работа общества приобрела особое значение во время первой мировой войны, когда легальные культурно-просветительные рабочие общества, имевшие крепкое большевистское ядро, были запрещены, разгромлены. Лишь за три-четыре месяца, с ноября 1915 по февраль 1916 года, комиссия организовала 19 литературно-музыкальных вечеров и утр в рабочих районах Петрограда. Концерты по возможности использовались для антивоенной агитации, а само помещение общества в ряде случаев служило местом партийных явок и встреч.

* Письмо Горького, которое цитирует Владимир Ильич, датировано 25 января 1913 года.

Эту глубинную задачу общества активно поддерживал Горький. Что же касается разработки конкретных планов музыкально-просветительной работы, то и в этой области, вспоминает Николай Евгеньевич, он оказывал добрую помощь, помощь и советом, и присылкой нужных и полезных для начатого дела книг и нот. И в подкрепление сказанного Буренин вынул из заветной пачки горьковских писем еще одно, полученное им на заре создания общества. Написано оно было в ответ на «писк» (по шутливому выражению Горького в этом же письме) о трудностях, связанных с подбором нужных исполнителей и разработкой цикла тематических концертов.

«...Ты пишешь о бедности музыкальной литературы — это дело поправимое. Можно найти молодых пистолетов и задать петь: иллюстрируйте, бесы, былины русские! Они и сделают. Вот тебе вокальная часть обогатилась.

А что касаемо инструментальной — хватит с тебя!..»

Горький напоминал о больших репертуарных возможностях при построении программ концертов:

«...Не одну же русскую музыку полагаешь ты пропагандировать. И — потом — надо помнить, что демократия любит мелодию, что она романтична и такие судари, как Рамо, Люлли и т. д., будут ей очень по вкусу... Не знаю, верно ли я понял тебя, мне кажется, ты затеваешь нечто в духе „исторических концертов", как в свое время делали Шор, Крейн и К°. Так ведь?»

В архиве Буренина сохранилась копия его ответа:

«Дорогой мой и милый Алексей Максимович!.. Ты ошибаешься, думая, что мной задуманы только „исторические концерты". Дело не в них. Я задумал создать такой центр, который, собрав весь опыт последних лет, взял бы на себя руководящее начало всего того, что устраивается как у нас, в Питере, так и вообще по России в музыкальном смысле...

...Я задумал разбить Петербург на районы и во всех больших залах, вроде Народного дома Паниной, Дома Нобеля и т. д., устроить ряд единообразных концертов, 3—4 по крайней мере. Программу их выработать художественным советом при секции с участием представителей из устроителей народных концертов и, конечно, посвятить один из них развитию русской музыки, может быть, от русской песни до оперы включительно. Исполнители должны быть первоклассные... Кроме того, я говорил с рабочими и им предложил

такую комбинацию: у них есть рабочие клубы, есть библиотеки, есть вечерние классы. Существуют они только на случайные средства, собираемые при помощи тех же концертов...». Буренин развивал детальный план помощи рабочим в организации подлинно художественных концертов, которые могли бы уберечь их от «халтуры» (выражаясь современным языком).

Планы этим не ограничивались:

«...Задумал я и самих рабочих привлечь к участию в этих концертах. Пока в виде хоров. Вчера был послан один из участников моего вокального квартета на собрание в рабочий клуб. Предложил ему собрать хор и думаю устроить так: опять-таки по районам иметь своих регентов-инструкторов. Все они должны хоть раз в неделю бывать у „генерала от пения" (есть и такой), и он, бывший регент, будет с ними заниматься и их научит, как к делу подойти. Раз метод будет один во всех районах, то со временем и районы можно будет объединить и создать хор наподобие финляндских праздников, где уже количество участников выражается в тысячах. Эти регенты-инструктора все же музыканты и будут учить хористов нотам, элементарной теории и т. д. и, если заметят человека с особыми способностями, выделят его и направят в соответствующий отдел секции. Ты представляешь себе, Алексей Максимович, что из этого может получиться? Ведь это не теория, а практика... Это дело большое, огромное, оно живо, оно нужно, назрела потребность, ее надо удовлетворить» [13].

Эти мысли и положены в основу плана-программы деятельности музыкальной секции общества, изданного специальной брошюрой. Программа предусматривала систематическую организацию концертов и лекций, содействие устройству общедоступных концертов в рабочих районах, организацию народных музыкальных классов, народных хоров и оркестров, оперных и камерных ансамблей, «устройство анкет для выяснения музыкального понимания и потребности музыки в широких массах», устройство музыкальных выставок, организацию записи народных песен и др. Общественно-идейная устремленность музыкально-просветительной деятельности общества сказывалась уже в самом первом пункте программы его концертной деятельности:

«1. Музыкальные выступления секции на чтениях и лекциях, связанных с событиями из общественной жизни, и отдельные музыкальные выступления» [14].

В дальнейших пунктах особенно подчеркивалась необходимость тесной связи секции с рабочими культурно-просветительными организациями.

Значительную помощь музыкальной секции общества в осуществлении этой программы оказала специально образованная Комиссия общедоступных концертов, возглавленная активным деятелем профессионального движения А. А. Флейшером. За сравнительно короткое время общество сумело объединить свыше ста петербургских музыкантов. Особенно энергично работала в комиссии известная певица Элеонора Доннер. Среди деятельных организаторов концертов были также певица М. Свищевская и пианистка Ф. Герценберг. В концертных программах систематически участвовали певицы Зоя Лодий, М. Бриан, О. Бутомо-Названова, Коретти Арле-Тиц, певцы А. Александрович, В. Войтенко, П. Журавленко, М. Закопайко, П. Курзнер, Н. Рождественский, виолончелист Ю. Бильдштейн (Ван Орен), скрипач И. Лесман, пианисты М. Бихтер, Н. Касаткина-Михалева, композитор и критик В. Каратыгин. В качестве пианиста-аккомпаниатора на концертах выступал и Н. Е. Буренин.

Диапазон программ был широк. Цикл «исторических концертов», разработанный группой камерной музыки, состоял из 14 концертов, начиная с вечеров русской народной песни и старинного русского романса. Он включал восемь концертов, посвященных крупнейшим русским композиторам — от Глинки до Глазунова и Скрябина. Кроме того, по одному концерту было отдано — по совету Горького — старинной итальянской и французской музыке.

Условия и характер работы рабочих культурно-просветительных обществ и организаций не позволили осуществить где-либо такие циклы камерных «исторических концертов» полностью, но отдельные концерты цикла (а каждый из них по программе носил и самостоятельный характер) с успехом шли не только в зале Тенишевского училища, где общество регулярно проводило общедоступные концерты, но и за Нарвской, Московской заставами, на Выборгской стороне и Васильевском острове, на Большой Гребецкой, в Доме Нобеля, в Лиговском Народном доме, в Смоленской, Ушаковской земских школах, Коломенской рабочей школе и др.

«Устраивая концерт,— свидетельствует Николай Евгеньевич,— мы старались познакомить рабочую аудиторию с луч-

шими произведениями того или иного композитора, раскрыть прогрессивно-демократические тенденции в его творчестве. Так, например, на вечере памяти Мусоргского исполнялись песни „Колыбельная Еремушке", „Семинарист", „Сиротка", „По-над Доном сад цветет", сцены из оперы „Борис Годунов", „Картинки с выставки", цикл „В детской"... Важные функции выполняли пояснения к концертам. Выступали часто с этими пояснениями лекторы-большевики или близко стоявшие к большевикам. Соблюдая необходимую осторожность, они — не прямо, конечно, а иносказательно — старались показать слушателям революционно-демократическую направленность в творчестве писателя или композитора».

В дни империалистической войны, умело группируя в смешанной программе произведения, каждое из которых в отдельности было разрешено цензурой, общество стремилось вызвать необходимый антимилитаристский эффект. Такова была, к примеру, программа литературно-музыкального утра, куда входили народная песня «Сижу за решеткой в темнице сырой», «Забытый» Мусоргского, «Внимая ужасам войны» Кюи, «На старом кургане» Калинникова, «Как король шел на войну» Кенемана, «Два гренадера» Шумана, чтение «Смерти поэта» Лермонтова, «Деревни» Пушкина, отрывков из поэмы «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова и др. Тенденциозность подбора номеров была, однако, вскоре замечена администрацией. Н. Е. Буренин цитирует (по памяти) текст секретного предписания штаба военного округа (1915): «В Петербурге организовалась группа артистов во главе с писателем М. Горьким, которая ведет антиправительственную и антипатриотическую агитацию с помощью концертов в госпиталях. Категорически предлагается не допускать эту группу в госпитали» [15].

Так же «заминированы», начиная с первых концертных выступлений общества, были и программы литературно-музыкальных утр. Правда, не все программы цикла удавалось осуществлять, но в этих срывах менее всего повинны были устроители (как это было, например, с шевченковскими вечерами, устраивавшимися Обществом изящных искусств вместе с обществом «Знание»).

Большим успехом пользовались концерты общества, посвященные музыке разных народов, лекции-концерты Я. Прохорова о народном песнетворчестве славян, вечера украинской музыки и песни (как рассказывал Николай Евгеньевич, особенный успех имело на этих концертах вокаль-

ное трио солистов Театра музыкальной драмы П. Журавленко (бас), В. Войтенко (тенор) и М. Закопайко (баритон) — музыканты шутя звали это трио «Три-Ко»). В концертной части вечеров, посвященных русской народной музыке и песне, помимо певцов и инструменталистов (гобой Н. Найденов, кларнетист А. Гиммельман, флейтист М. Гордон и другие), участвовали любительский рабочий оркестр исполнителей на жалейке под руководством Я. Прохорова, любительский рабочий хор общества «Знание» под руководством бывшего артиста оперы И. Павлова и другие.

Пропаганда подлинной народной песни — русской, украинской и других народов — в ее лучших образцах противостояла практике эстрады, которую захлестывала псевдонародная, мещанская песня. В быт проникала музыкальная пошлость, усиленно пропагандировавшаяся со сцен театриков-миниатюр, «опереток», летних садов, размножавшаяся в десятках тысяч граммофонных пластинок, гудевшая в трактирных оркестрионах.

Летом 1914 года молодой Дмитрий Фурманов с горечью признавался в дневниковой записи:

«Оскорбляет до боли то, что песни наши, любимые народные песни, полные чувства и огня, постепенно вытесняются разной пошлостью. Дети не знают народных песен, но распевают разные гадости, вроде —

Я директор варьете...

С большой охотой поют „Мариэту":

Мариэта... Люблю за это,
Что ты к нам вышла без корсета...

А о пупсике уж и говорить нечего... Меня просто тошнит, физически тошнит, когда слышу эту пошлость. В душе накипает злоба, хочется кому-то мстить, мстить жестоко...»[16]

Мысли и чувства молодого Фурманова были близки многим прогрессивным деятелям русской художественной интеллигенции.

В архиве выдающегося театрального композитора и музыкального деятеля Ильи Александровича Саца (1875—1912) сохранился экземпляр печатного обращения, изданного летом или ранней осенью 1910 года в Москве организаторами Общества народной самобытной музыки. В числе застрельщиков общества наряду с И. Сацем были виднейшие мастера Московского Художественного театра, в недрах которого

и возникла эта инициатива,— Качалов (его подпись и стоит первой под обращением), Станиславский, Немирович-Данченко, Москвин, Лужский и другие.

«Идея, объединяющая участников общества, такова: в простой народной массе каждой национальности, живущей в России, много самобытных талантов, самородков. Их творчество — творчество всего народа. В их творчестве — душа народа. Разбросанные по медвежьим углам и закоулкам России, они недоступны для русского культурного общества. А между тем оно умирает, это старое народное творчество... Нашему поколению выпало на долю горькое наслаждение: принять последнюю песнь старого искусства народа,— говорилось в обращении организаторов общества, мечтавших культивировать выдающиеся образцы музыкального народного творчества.— ...Народная музыка, исполненная народными музыкантами, великоросс, малоросс, белорус, поляк, еврей, грузин, татарин, финн, якут, все племена и языки России должны предстать в своей самобытной красоте на концертной эстраде» [17].

В сентябре 1910 года в помещении Московского Художественного театра должно было состояться общее собрание членов нового общества, но, к сожалению, по не зависевшим от них причинам осуществить широко задуманные планы не удалось.

Эту задачу с успехом выполняли «фольклорные» концерты, устраивавшиеся Бурениным и его товарищами в рабочих клубах Петербурга. С одной существенной поправкой. Организаторы московского общества (как явствует из текста обращения) ставили перед собой прежде всего культурно-исторические, музыкально-этнографические цели, делая упор на «вымирающие» виды исполнительства, на «последнюю песню старого искусства народа». «Подтекст» концертов народной песни и музыки, которые устраивались Обществом изящных искусств в контакте с рабочими обществами «Знание», «Образование» за Московской заставой и другими, был шире, глубже. Речь шла о том, что и не думало умирать в народном творчестве, было вечно живым, вдохновляющим и воодушевляющим. В этих «фольклорных» программах высвечивалось то, что перекликалось с сегодняшними думами пролетариев и трудового крестьянства, то, что могло дать хорошую духовную зарядку слушателям, «работало на современность», если прибегнуть к терминологии более позднего времени.

Успеху концертных программ Общества изящных искусств у широкой, в большинстве своем малоподготовленной аудитории благоприятствовали и настойчивые поиски нестандартных, увлекательных форм концерта.

«Составляя музыкально-иллюстративную часть „монографических", как теперь их называют, концертов, мы старались,— рассказывал Николай Евгеньевич,— возможно более разнообразить приемы подачи, не ограничиваться обычными концертными номерами. Ярким и необычным явилось на вечере песен зарубежных народов исполнение тирольских песен в сопровождении квартета „монофонов". Хорошо принималось слушателями исполнение оперных отрывков в костюмах — три сцены из „Пиковой дамы" (у Графини, Канавка, игорный дом), сцены из „Евгения Онегина" (письмо Татьяны, дуэль, заключительная сцена), из „Руслана и Людмилы", „Царской невесты"... Большой успех у юных слушателей имел композиторский дебют молодого Б. В. Асафьева, непосредственно руководившего разучиванием своей оперы „Золушка", показанной с хором и балетом нашей группой оперных ансамблей в Лиговском Народном доме».

Один из концертов, устроенных в тех же стенах Лиговского дома, был посвящен искусству угнетенных колониальных народов Азии, Африки, Америки (разумеется, в извещениях о концерте и помина не было о такой тематике. Написали просто и... неясно: «Литературно-музыкальное утро»). На этом утре впервые перед рабочей аудиторией выступила с негритянскими песнями хорошо известная советским слушателям талантливая и своеобразная певица Коретти Генриховна Арле-Тиц. Дитя негритянских кварталов Нью-Йорка, испытавшая в Америке все унижения «цветной», она в 1913 году переехала в Россию, где нашла вторую родину. Выступление Коретти, в ту пору совсем еще молодой, лишь начинавшей артистический путь, было на концерте в Лиговском Народном доме декоративно оформлено. Голубое небо. Бесконечное поле. По полю, в рваной одежде, идет молодая негритянка с серпом в руке и поет... Поет то, что на сердце. Песнь горя и угнетения. Песнь боли и гнева. Песнь надежды... Впечатление оставалось потрясающее. Слушали ее затаив дыхание. Каким это было контрастом с тем шантанно-кабацким опошлением негритянской музыки и песни, превращением ее в разнузданную «музыку толстых», которое тогда имело место на эстраде!..

В конце апреля — начале мая 1914 года большевистский

«Путь правды» печатает извещение о литературно-музыкальном вечере, организуемом рабочим обществом «Знание — свет». В числе участников вечера были названы артисты Московского Художественного театра О. Книппер, Л. Коренева, В. Качалов, Н. Массалитинов, а также молодой актер петербургского театра Литературно-художественного общества, вскоре перешедший в МХТ, Михаил Чехов. «Музыкальный отдел, — указывалось в извещении, — организуется Ю. Г. Бильдштейном при содействии О-ва изящных искусств. Будут исполнены кантата Баха № 35 и концерт Генделя...» [18]

...Кантата Баха, концерт Генделя и... рабочее культурно-просветительное общество?! В ту пору многим знатокам подобное сочетание слов представлялось по меньшей мере искусственным.

Рецензируя один из концертов «старинной музыки», устроенный виолончелистом Ю. Бильдштейном (Ван Орен) в Малом зале консерватории, критик «Биржевых ведомостей» одобрительно восклицал:

«Публики — не особенно много, но это хорошо — значит, концерт интересный» [19].

В этом непроизвольном замечании рецензента отчетливо сказалась неизжитая кастовая предубежденность против возможности проникновения настоящей, серьезной музыки в широкую аудиторию, неколебимая уверенность «избранных» в том, что эта музыка вправе быть достоянием лишь «сливок общества». Рецензент не мог и мысли допустить, что публики на таком концерте может быть много и что слушать концерт эта публика будет с не меньшим интересом, чем «избранные», надо только искать эту публику не в центре Петербурга, а на окраинах, среди рабочих. Что последнее предположение не домысел, и взялось наглядно доказать Общество изящных искусств при участии того же исполнителя — Ю. Бильдштейна — и с включением в программу произведений той же «старинной музыки».

Этой задаче и был подчинен первый «анкетный» концерт, проведенный обществом в Лиговском Народном доме. Мысль об устройстве концертов, условно названных «анкетными», выдвигалась Бурениным еще при создании общества. В программы «анкетных» концертов включались произведения самых различных жанров и разного уровня трудности в расчете на аудиторию, мало знакомую с музыкой. Слушателям должны были раздаваться специально отпечатанные программы-

анкеты с просьбой отметить, что понравилось, что осталось непонятным и т. д.

«...Об этих анкетных концертах должно быть напечатано в газетах, в особенности рабочих, и вообще распространено по районам,— писал Буренин весной 1913 года Горькому.— Я уверен, что этот первый опыт полностью удастся и даст положительные результаты. Думаю, что раз эти анкетные листки будут выражаться в тысячах, да не только в Петербурге, то результаты будут в высокой степени интересны не только музыкально, но представят широкий интерес. Ты представить себе не можешь, как даже музыканты-специалисты заинтересовались этой идеей. У меня уже набирается список первоклассных артистов, которые соглашаются выступить бесплатно на анкетных концертах»[20].

В программу первого «анкетного» концерта вошли произведения Баха и старинной итальянской музыки, а на правах контраста — несколько легковесных романсов. Среди участников вечера были виолончелист Ю. Бильдштейн, певица Э. Доннер, скрипач И. Лесман и другие.

«...Собралось человек пятьсот,— вспоминал впоследствии Буренин.— Были здесь главным образом рабочие. Результат превзошел самые смелые наши ожидания. Уже непосредственная реакция зала показала нам, что больше всего понравились аудитории произведения Баха. Это подтвердили и ответы слушателей на нашу анкету. Победил великий Бах! Его музыка была глубоко воспринята рабочей аудиторией. Это послужило для нас ярким доказательством вздорности разговоров о том, что рабочему недоступна серьезная музыка, что ему требуются лишь ремесленнические поделки, слащавые песенки и романсы. Нет, широкая народная аудитория требовала настоящей музыки, тянулась к подлинно высокому искусству»[21].

Успех первого «анкетного» концерта побудил его устроителей повторить опыт — и вслед за тем для проведения концерта-лекции о Бахе и его современниках в Доме Нобеля был специально приглашен московский лектор-пианист Д. С. Шор.

...Перебирая старые программки и афиши Общества изящных искусств, Н. Е. Буренин обратил мое внимание на анонс о ничем, казалось бы, не примечательном музыкальном утре, устроенном в зале Тенишевского училища «в пользу детей, больных туберкулезом».

У этого концерта своя история. Объявление о концерте — «с двойным дном», и вряд ли удалось бы узнать историю его происхождения, если бы не рассказ Буренина.

Знакомя с драгоценными материалами своего архива, он вынул пачку искореженных цензурой писем, полученных им в 1914—1915 годах от старого друга — Елены Дмитриевны Стасовой — с края земли, из глухого сибирского села Рыбное.

«...Многое из того, о чем рассказывает Н. Е. Буренин, мне знакомо и по собственным личным воспоминаниям»,— писала Стасова в предисловии к его книге «Памятные годы», отмечая, в частности, ценность тех страниц воспоминаний, где повествуется, «...как он и другие товарищи вели музыкально-просветительную деятельность среди широких рабочих масс. Вспоминая прошлое, думаешь о том, какие безграничные возможности для приобщения масс к искусству открываются в настоящее время. Надо полностью использовать эти возможности, шире знакомить трудящихся с классической музыкой, как зарубежной, так и русской, советской...» [22]

О том огромном будущем, которое в иных общественных условиях предстоит музыкально-просветительной работе, не раз писала Стасова Буренину из ссылки, откликаясь на сообщения его о делах и днях Общества изящных искусств. И тут же, из дальней дали, советом, предложением помогала ему еще теснее увязать пропаганду музыки с практическими нуждами революции.

Биограф Стасовой рассказывает, как, находясь в енисейской глуши, она — в недавнем прошлом секретарь Петербургского комитета РСДРП, секретарь Русского Бюро ЦК — сумела и здесь развернуть кипучую организаторскую общественную деятельность: «...Организация денежной помощи ссыльным. Письма в Россию и за границу. Подписи: „Группа ссыльных одной из волостей Канского уезда..." Создание профсоюзного кружка и под прикрытием профсоюза — нелегальной партийной базы. Партийная школа!.. Школа, получающая даже большевистскую газету и журнал „Просвещение". Связи со многими селами Енисейской, Иркутской, Томской губерний. Организация в тайге маевок с докладами и пением революционных песен...» [23]

В письме Буренину, посланном из Рыбного 2 февраля 1914 года, Стасова описывала горькие условия, в которых жили ссыльные, неизбывную нужду, лишения, сводившие в могилу одного за другим «государственных преступников» и их детей. Она писала о необходимости срочного устройства

концертов в пользу ссыльных и их больных детей, и первым же, непосредственным откликом на ее призыв и была организация концерта в Тенишевском зале, весь сбор с которого (включая, разумеется, гонорар, в «получении» которого расписались в соответствующей ведомости все его участники) был с первой же оказией переправлен в Рыбное. Хорошая музыка, добрая музыка!..

Возвращаясь в одной из наших последних бесед к воспоминаниям о встречах с Горьким, Николай Евгеньевич припомнил примечательный эпизод, относящийся к первым дням после падения царского режима. Встретившись с Буреninым, Горький стал с увлечением обсуждать интереснейшие перспективы, открывающиеся перед Обществом изящных искусств, говоря, что именно теперь, как никогда, нужно и можно развертывать масштабную и целеустремленную культурно-просветительную деятельность... Надо вовлечь в эту работу возможно больше людей, не жалеть на нее ни сил, ни средств. Тогда же, в том же разговоре, Горький предложил опубликовать специальный призыв к широким кругам интеллигенции о содействии работе общества.

Буквально на следующий день Буренин принес Горькому набросок обращения. Горький внимательно прочитал проект и стал, не откладывая дела в долгий ящик, править, а вернее сказать, переписывать текст обращения заново. Сам Горький предложил и поставить первым свое имя под обращением.

В этой горьковской редакции обращение и было напечатано отдельной афишкой и распространено. К сожалению, в архиве Буренина, во всяком случае при его жизни, обнаружить это обращение не удалось. Остались безрезультатными и поиски в архиве А. М. Горького. И лишь сравнительно недавно этот поистине уникальный документ посчастливилось найти.

И вот перед нами — печатный оттиск этого обращения, текст которого хранит живые отзвуки горьковского голоса. Правда, кроме рассказа Н. Е. Буренина, мы не располагаем другими указаниями об участии писателя в составлении этого документа. Только обращение к рукописному оригиналу могло бы установить долю и меру его авторства. Но сопоставление воспоминаний Н. Е. Буренина с документальными источниками уже не раз подтверждало точность сообщаемых им сведений. Нет оснований сомневаться в достоверности и этого рассказа. Мысли, высказанные в обращении, весьма близ-

ки суждениям Горького о культуре и искусстве, относящимся к тому периоду*. Стилистический анализ обращения обнаруживает, в свою очередь, в ряде его строк характерные горьковские интонации.

«В дни великого переворота, когда в России создаются основы свободной, разумной жизни, мы считаем своим долгом решительно поставить вопрос о социально-воспитательном значении народных развлечений...» — так начиналось это обращение, написанное, напоминаем, в самые первые мартовские дни 1917 года.

«...Все мы знаем, как старательно монархия гасила просвещение, как беспощадно пресекала она упрямые попытки друзей демократии ознакомить народ с великими явлениями мирового искусства, мы знаем, что сокровищница духовных ценностей мира была закрыта для народа. Прямо и косвенно старая власть способствовала возбуждению в массе низких страстей, грубых чувств.

В скверненьких театрах и до сего дня все еще издеваются над женщиной, публично обнажая ее, издеваются над иноплеменниками, выставляя их в смешном и пошлом виде, искажают душу человека.

Синематографисты играют на темных инстинктах зрителя, ежедневно показывая ему картины разврата и преступлений, и еще много осталось среди нас старого гнилого яда...»

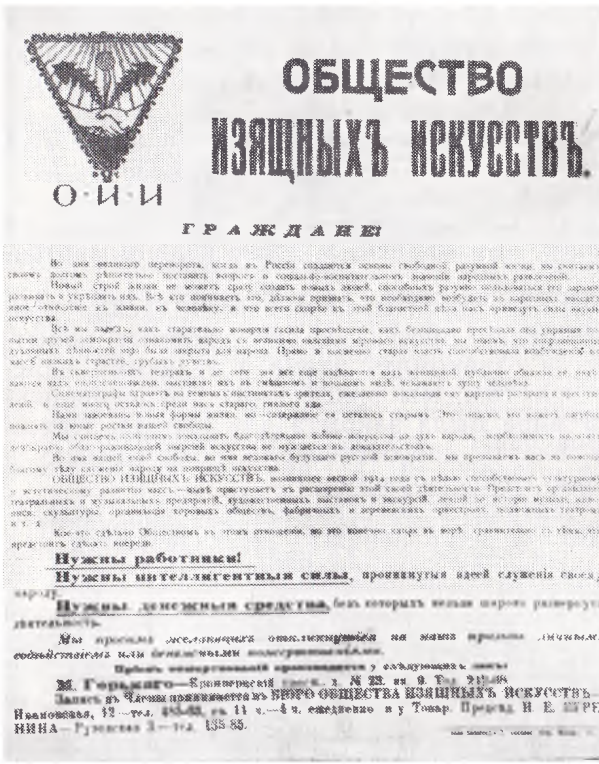
В обращении особенно настойчиво подчеркивалось:

«Мы считаем излишним доказывать благодетельное влияние искусства на дух народа — необходимость насытить демократию облагораживающей энергией искусства не нуждается в доказательствах».

И в этой связи говорилось о том, что может быть сделано отдельными общественными организациями «во имя великого будущего русской демократии», в интересах «служения народу на поприще искусства»:

«Общество изящных искусств, возникшее весной 1914 года с целью способствовать культурному и эстетическому развитию масс, ныне приступает к расширению этой своей деятельности. Предстоит организация театральных и

* В отдельных положениях обращения сказались и некоторые ошибочные воззрения Горького того периода, в частности переоценка чисто культурнических форм «создания новых людей» вне решения коренных социально-политических вопросов.



О·И·И

ОБЩЕСТВО
ИЗЯЩНЫХЪ ИСКУССТВЪ.

ГРАЖДАНЕ!

Нужны работники!

Нужны интеллигентныя силы,

Нужны денежныя средства,

М. Горького—Кронверкский просп. д. № 23, кв. 9. Тел. 212-68.

Листовка Общества изящных искусств. Петроград. Весна 1917

музыкальных предприятий, художественных выставок и экскурсий, лекций по истории музыки, живописи, скульптуры, организация хоровых обществ, фабричных и деревенских оркестров, подвижных театров и т. д.

Кое-что сделано обществом в этом отношении, но это, конечно, капля в море сравнительно с тем, что предстоит сделать впереди...»

Обращение заканчивалось просьбой к представителям демократической интеллигенции «...откликнуться на наш призыв личным содействием или денежными пожертвованиями».

Список лиц, к которым следовало в связи с этим обращаться, открывался именем

«М. ГОРЬКОГО — Кронверкский просп., д. № 23, кв. 9. Тел. 212-68...»

и заключался именем

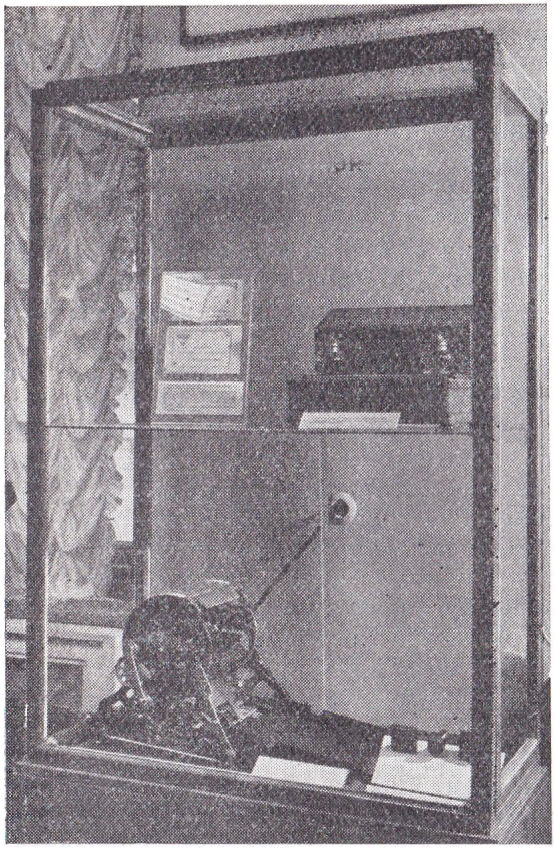
«...товар. председ. Н. Е. Буренина — Рузовская 3, тел. 435-85»[24].

Развитие революционных событий, организация культурно-просветительных комиссий и отделов Советов рабочих и солдатских депутатов, а после Октября 1917 года осуществление культурной пропаганды в широком государственном масштабе — все это, естественно, отозвалось и на судьбах Общества изящных искусств, более чем ограниченного в средствах и возможностях. Сам ход событий привел его работников к решению использовать опыт и инициативу в иных масштабах и формах.

«...Несмотря на свое салонное название, наше общество имело целью пропаганду главным образом среди рабочих и работало с огромными трудностями во времена царского правительства, подвергаясь постоянным гонениям,— вспоминал впоследствии в одном из писем к М. Ф. Андреевой Н. Е. Буренин.— После революции, в Петроградском театральном отделении (ПТО), которое Вы возглавляли, мы смогли развернуть так широко работу в немалой мере потому, что были привлечены к ней бывшие организаторы концертов в Обществе изящных искусств, опытом и программами которого мы пользовались. Успех концертов ПТО известен — о них и сейчас вспоминают; где только их ни давали: и в клубах, и в воинских частях, и в лазаретах...»[25]

Свое дело, и дело хорошее, общество сделало. О тех же, кто по праву перенял этот опыт и кому он оказался нужен и полезен уже на самых подступах к Октябрю, говорят листки программы одного из последних, быть может, концертов, устроенных «при участии Общества изящных искусств». Где, кем, когда и для кого устроен был этот концерт, вы можете узнать, придя в ленинградский Музей Великой Октябрьской социалистической революции, в экспозиции которого и представлен единственный уцелевший экземпляр программы этого концерта...

Незабываемы часы, проведенные в залах музея, где сами стены — история. Он размещен в помещении бывшего особняка (дворца) Кшесинской, ставшего после падения царского режима штабом большевистской партии. Сюда — здесь тогда помещались Центральный и Петербургский комитеты партии — вечером 3 апреля 1917 года направился с Финляндского вокзала на броневике, окруженный почетным эскортом тысяч петроградских пролетариев, В. И. Ленин.



Витрина, посвященная Обществу изящных искусств и Н. Е. Буренину. Музей Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде

Вот балкон, с которого он обращался в тот вечер к питерским рабочим и солдатам, заполнившим всю улицу перед особняком. Вы рассматриваете интереснейшие документы, фотографии, знамена, вещи, размещенные в одном из центральных залов,— и они приобретают особую весомость от одной мысли о том, что в этом зале, в этих стенах в ночь на 4 апреля Ленин проводил первую встречу-совещание с боевыми соратниками по партии, пел вместе с ними «Интернационал». Здесь все дышит Лениным, все напоминает о нем...

И именно поэтому так неожиданна и в то же время так волнует встреча среди других реликвий революции с «вещественными доказательствами» деятельности «товарища Гер-

мана» (он же — «Герман Федорович», он же — «Борис Иванович», он же — «Том», и он же — Николай Евгеньевич Буренин). Тем более что предстает он перед нами не только в качестве активнейшего члена боевой технической группы ЦК РСДРП, но и фактического руководителя, души музыкально-просветительного Общества изящных искусств.

В специальных «буренинских» витринах, находящихся в пятом и седьмом залах музея, вы можете увидеть и его большой портрет, и его черную пелерину с капюшоном, элегантно прикрывавшую когда-то кипы нелегальщины, и валдайский колокольчик, сохранившийся от упряжки его лошади Бурят, помогшей перевезти через границу сотни ящиков и корзин с оружием, динамитом, литературой для большевистского подполья. Здесь мы найдем и устав Общества изящных искусств, и принадлежавший этому обществу ротатор, на котором были отпечатаны сотни большевистских прокламаций, и письменные приборы, чернильницы с потайными ящичками, где хранились партийные документы...

И еще одна встреча с этим обществом ждет нас в музее — уже в тринадцатом зале, материалы которого почти полностью посвящены VI съезду партии и работе военной организации петербургских большевиков. В одной из витрин, за стеклом,— членский билет большевистского солдатского клуба «Правда». И рядом — печатная брошюра-программа «Большого солдатского и рабочего концерта», устроенного летом 1917 года в этом клубе. Кем? Программа отвечает:

«Устраивает Росс[ийская] Соц[иал]-Дем[ократическая] Р[абочая] П[артия] при содействии О-ва изящных искусств».

Программу эту передала в музей организатор концерта, Мария Леонтьевна Сулимова, в ту пору работник большевистской «военки», а в годы молодости участница той же боевой технической группы ЦК РСДРП, в которой был и Н. Е. Буренин, член КПСС с 1905 года.

Зимой 1964 года мы с ней встретились в Москве, и она рассказала историю этого концерта, вернее, серии концертов, отзвучавших в стенах солдатского клуба сорок семь лет назад.

Солдатский клуб был организован в апреле 1917 года петербургскими большевиками на первом этаже особняка Кшесинской (ныне — второй зал музея, посвященный началу первой русской революции). Один из организаторов клуба и руководителей военной организации — В. И. Невский пи-

сал в ту пору в большевистской «Солдатской правде»: «...Если для рабочих клубы важное дело, то для нас, солдат, и говорить нечего. Мы темнее, несознательнее рабочих, в казарме живем, над нами до сих пор начальства тьма, нам труднее сорганизоваться и сплотиться. Поэтому для нас наш солдатский клуб после газеты самое важное дело...»[26]

Неузнаваемо преобразился бывший зимний сад особняка. На стене, против входа, кумачовый лозунг «Вся власть Советам!». Ряд простых деревянных столов. Мягкие «стильные» кресла и венские стулья вперемежку с табуретками и простыми скамьями.

В горьковатом табачном дыму — «человек с ружьем».

«Среди солдат петроградского гарнизона в первый период революции буржуазные пропагандисты и их меньшевистско-эсеровские подголоски распускали слухи, будто особняк Кшесинской «зачумлен». Перед нами стояла задача — рассеять эту вражескую клевету,— рассказывала Мария Леонтьевна.— В солдатском клубе «Правда» для солдат, прибывающих с фронта, мы стали систематически устраивать концерты, проводить доклады о положении в стране, разъяснять, как добиться народу мира, земли и свободы. Особенный успех имели большие концерты, которые нами устраивались по четвергам.

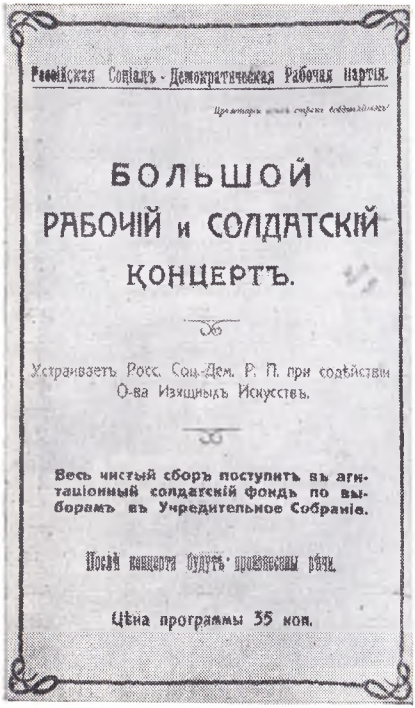
Большие окна клубного зала были всегда открыты, и на улице быстро собиралась толпа, привлеченная звуками музыки. Иные постоят у окна, послушают музыку, потом заходят в клуб. Посидят на концерте и останутся на доклад-беседу. Сейчас мы привыкли, что „концертное отделение" („художественная часть") устраивается после „мероприятия" — доклада, лекции, собрания. Тогда было иначе. „Визитной карточкой" концертов-митингов была музыка... Вскоре наш клуб стал центром политической агитации среди солдат. К началу мая он уже насчитывал до трех тысяч членов. Почти ежедневно происходили собрания солдат. В клубе выступали лучшие агитаторы партии — Володарский, Подвойский, Коллонтай, Невский, Кедров... Выступал и Владимир Ильич. Загорелые, обветренные люди плотной стеной стояли у стен, сидели на подоконниках. Затаив дыхание, слушали Ильича... Но музыка была не только „позывными" нашего клуба. Программа концерта была тщательно продумана. Вкупе с политическим шло и художественное просвещение, эстетическое воспитание народа, пропагандировались песни революции, раскрывалась красота произведений клас-

М. Л. Сулимова («Магда»).
1905

сики. Солдаты жадно тянулись к музыке, с увлечением слушали концерты, и это было лучшей наградой нашим товарищам — артистам, выступавшим, разумеется, бесплатно».

...В обход строжайших музейных правил, работники ленинградского музея «распечатывают» застекленную витрину, в которой экспонирована программа «Большого рабочего и солдатского концерта», устроенного в солдатском клубе, и мы получаем возможность не только с нею ознакомиться, но и сфотографировать отдельные страницы (дубликатов-то программы этой нет!). И обнаруживается: по сути дела, это не обычная «программка» с перечнем номеров и их исполнителей, а целая брошюра (16 страниц), включающая, помимо сведений об авторах и исполнителях, полные тексты более чем двадцати пяти произведений — песен, романсов, арий, дуэтов, ансамблей, исполнявшихся на концерте.

Вот она, подлинно высокая культура музыкальной пропаганды, которой, право, могут позавидовать некоторые из современных концертных организаций, обладающих неизмеримо большими возможностями. Если же учесть время и



Российская Социалъ-Демократическая Рабочая партія.

Цѣнители всего строго содержанія

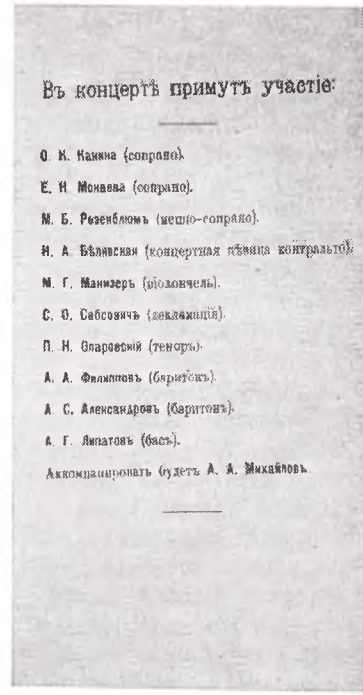
БОЛЬШОЙ РАБОЧІЙ и СОЛДАТСКІЙ КОНЦЕРТЪ.

Устраиваетъ Росс. Соц.-Дем. Р. П. при содѣйствіи О-ва Изящныхъ Искусствъ.

Весь чистый сборъ поступитъ въ агитаціонный солдатскій фондъ по выборамъ въ Учредительное Собраніе.

Послѣ концерта будетъ произнесена рѣчь.

Цѣна программы 35 коп.



Въ концертѣ примутъ участіе:

О. К. Каменева (сопрано).

Е. И. Монаева (сопрано).

М. Б. Розенблюмъ (мецо-сопрано).

Н. А. Бѣлявская (концертная пѣвица контральто).

М. Г. Манизеръ (віолончель).

С. Ю. Сабсовичъ (декламація).

П. Н. Спаровскій (теноръ).

А. А. Филипповъ (баритонъ).

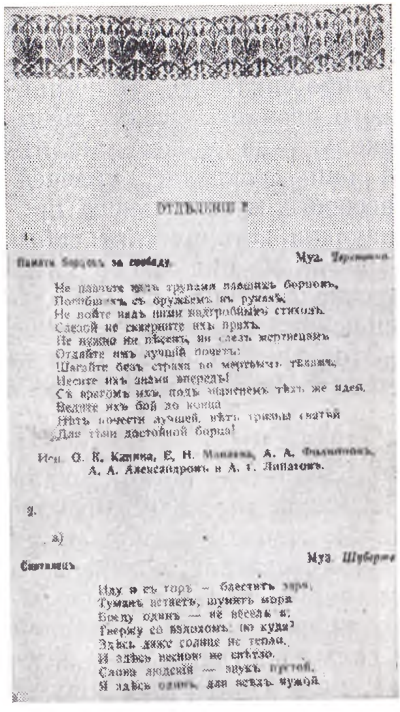
А. С. Александровъ (баритонъ).

А. Г. Ляпатовъ (басъ).

Аккомпанируетъ будетъ А. А. Михайловъ.

обстановку, в которой устраивались эти «большие концерты» солдатского клуба, и представить основной круг забот и обязанностей их устроителей, если понять и то, что далеко не просто было издать эти программы-брошюры — в условиях, когда рабочие и солдаты по копейкам собирали деньги в «железный фонд» «Правды» для приобретения типографии и бумаги,— вдвойне оценишь этот «музейный экспонат». Тем более что программы раздавались солдатам бесплатно.

Концерт открывался вокальным квинтетом, исполнявшим кантату Черепнина «Памяти борцов за свободу» («Не плачьте над трупами павших бойцов...»). В программу первого отделения входили сольные и ансамблевые номера из опер «Русалка» Даргомыжского, «Руслан и Людмила» Глинки, «Галька» Монюшко, трио Даргомыжского «Ночевала тучка золотая», «Лебедь» Грига, «Скиталец» Шуберта, «Как король шел на войну...» Кенемана, «Песни сибирских каторжан» (в записи В. Гартевельда), «Песня о Соколе» и «Пес-



ОТДѢЛЕНІЕ I.

1.

Память борцамъ за свободу. Муз. Чернова.

Не давайте имъ трупами павшихъ бороться,
Погибшимъ съ оружьемъ въ рукахъ,
Не пойте надъ ними надтробныхъ стиховъ.
Слезой не скверните ихъ прахъ.
Не нужно ни вѣнковъ, ни слезъ мертвецамъ
Отдайте имъ лучшій почетъ:
Шагайте безъ страха по мертвымъ телам,
Несите ихъ знамя впередъ!
Съ врагомъ ихъ, подъ знаменемъ тѣхъ же идей,
Ведите ихъ бой до конца
Пять почести лучшей, пять слезы святой
Для тѣни достойной борца!

Исп. О. К. Канина, Е. Н. Монаева, А. А. Филиппов, А. А. Александровъ и А. Т. Липатовъ.

2.

а)

Сентябрь. Муз. Шуберта

Иду я съ горъ — бдестить заря,
Туманъ встаетъ, шумятъ моря
Бреду одинъ — не весело мнѣ,
Тверду со вздохомъ: но куда?
Здѣсь даже солнце не тепло,
И здѣсь песнямъ не слышно,
Слова людей — звукъ пустой,
И здѣсь одинъ для всѣхъ чужой.

Программа «Большого рабочего и солдатского концерта» в петроградском солдатском клубе «Правда». Июль 1917. Музей Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде

ня о Буревестнике» Горького и другие. Второе отделение открывал дуэт на стихи Валерия Брюсова «Каменщик» (музыка Ю. Энгеля). Далее шли романсы и песни Чайковского, Калинникова, Рахманинова, Кюи, Рубинштейна, отрывки из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, ария о клевете из «Севильского цирюльника». Завершал программу квинтет, певший песни борьбы — «Красное знамя» и «Интернационал», который обычно подхватывался аудиторией. Так как пролетарский гимн тогда знали еще не все, солдатам раздавались специально отпечатанные листовки с текстом «Интернационала» — для дальнейшего распространения.

Кто выступал на концертных «четвергах» солдатского клуба? Программа отвечает: «В концерте примут участие: О. К. Канина (сопрано), Е. Н. Монаева (сопрано), М. Б. Розенблюм (меццо-сопрано), Н. А. Белявская (концертная певица, контральто), М. Г. Манизер (виолончель), С. О. Сабсович (декламация), П. Н. Опаровский (тенор), А. А. Филип-

пов (баритон), А. С. Александров (баритон), А. Г. Липатов (бас). Аккомпанировать будет А. А. Михайлов».

Эти имена вряд ли говорят что-либо читателю. Их не найти даже в словнике биографического словаря русских музыкальных деятелей*. Но это нисколько не может умалить большой вклад, который вносили они — искренне, увлеченно, профессионально — в дело массового музыкального просвещения, оказавшись в дни решающих исторических событий на первой линии огня. Для многих из них выбор позиции, эти безотказные систематические выступления в большевистском солдатском клубе были естественны, как дыхание, неотделимы от всей их жизни. Это прежде всего можно сказать о той, чье имя открывает перечень участников концерта.

Ольга Константиновна Канина (1888—1943)...

«С нее-то наша музыка и началась,— рассказывала М. Л. Сулимова.— Когда у нас возникла мысль об организации концертов в солдатском клубе, горячо поддержанная Николаем Ильичом Подвойским, то, естественно, возник вопрос, кто же сможет практически наладить это дело. Все решила моя словно по заказу состоявшаяся встреча с давней подругой — Ольгой Каниной. Нас связывало не только „землячество" (обе мы из Николаева), но и совместная работа в боевой технической группе ЦК РСДРП в годы первой революции, когда меня товарищи знали как „Магду", а ее как „Ольгу". В ту пору она была совсем еще юной бестужевкой, со всем пылом окунувшейся в революционную работу. „Партийный техник", историк, педагог, а в последние годы жизни — работник библиотеки Центрального партийного архива — это, однако, только одна сторона ее биографии. Была и вторая профессия, не менее любимая, которой она отдавала все часы досуга,— пение. Обладая чудесным колоратурным сопрано, она постепенно приобрела крепкие профессиональные навыки. Активный член Общества изящных искусств, Ольга не раз с успехом выступала на концертах этого общества, устраивавшихся в рабочих районах. Не успела я поделиться с нею нашими планами, как она сразу же взялась за устройство концертов, сформировала концертную бригаду и с помощью товарищей из Общества изящных

* Картотека этого словника, насчитывающая тысячи фамилий, хранится в Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии.

искусств подготовила программу, о которой и напоминает сейчас музейная экспозиция *.

Программы наших концертных „четвергов",— продолжала рассказ Мария Леонтьевна,— в основном отвечали намеченному плану, но иной раз, разумеется, варьировались. Бывали и непредвиденные выступления. Так, однажды, беседуя с фронтовиками в соседнем помещении, я вдруг в „неположенное время" услыхала отчетливо донесшиеся звуки музыки: кто-то с настоящим мастерством, образно, эмоционально играл музыкальную картину Шуберта „Лесной царь". Заглянула в зал и ахнула. За роялем сидел один из руководителей „военки" — Михаил Сергеевич Кедров. Сосредоточенно слушали его солдаты. Прежде чем начать играть, он рассказал своим слушателям содержание пьесы, добавив, что произведение это очень любил слушать Владимир Ильич, когда они вместе находились в эмиграции. Надо было видеть, какое сильное впечатление произвела на солдат эта пьеса»[27].

В своих записках «Из красной тетради об Ильиче» М. С. Кедров вспоминает, как в конце 1918 или начале 1919 года, когда он был с очередным докладом у Владимира Ильича, тот вдруг спросил его: «А вы продолжаете заниматься музыкой?» На ответные слова Кедрова: «Немного, да и то после часа ночи» — Ильич заметил: «Хотелось бы мне вас послушать...»[28]

Как увлекательный роман, читается заполненная М. С. Кедровым в 1924 году «анкета для старых большевиков и ветеранов революции». В перечне разнообразнейших партийных дел и поручений, которые он выполнял, используя свои способности и знания как врач, юрист, пропагандист, книгоиздатель, специалист военного дела, хозяйственник-организатор, находит место и издавна любимая им музыка.

...В 1902 году Кедров был арестован под Москвой за причастность к «Северному союзу». «Трехмесячный курс самообразования в Таганской тюрьме...— пишет он в анкете.— 1903 г. Административная высылка в Хотин, а затем в Ни-

* Эпизоды революционной деятельности М. Л. Сулимовой («Магды») и О. К. Каниной воссозданы в документальном романе В. Апресяна «Время не ждет» (М., Учпедгиз, 1952), основным героем которого является выдающийся революционер-подпольщик и талантливый изобретатель А. М. Игнатьев, высоко ценимый Лениным. К слову сказать, так же как и его жена О. К. Канина, Игнатьев в предреволюционные годы был активным членом Общества изящных искусств.

жегородскую губернию. Устраивал в пользу ссыльных концерты, лично участвуя в них...»

...1905 год. Дача Кедрова под Переяславлем служит явочной квартирой для большевиков и школой-лабораторией по изучению взрывчатых веществ. В августе 1905 года Кедров — один из организаторов подкопа под Таганскую тюрьму для освобождения Н. Баумана, в октябре организует в Костроме боевую дружину. И — читаем далее в ответах на анкету:

«...После разгрома в 1906 году организации — переход на нелегальное положение. Под фамилией Иванов принял участие в организации в Твери концертов для партии (официально для безработных)...»[29]

Участником и устроителем концертов, сбор с которых шел в пользу революционных организаций, был Михаил Сергеевич и в годы эмиграции — в Швейцарии. К участию в этих концертах Кедров привлек находившегося там же молодого большевика А. А. Трояновского (впоследствии — известный советский дипломат) и не раз аккомпанировал его пению. На одном из концертов, устроенных кассой взаимопомощи русских студентов в 1913 году в Берне, Ленин и услыхал впервые игру Кедрова.

Импровизированное исполнение «Лесного царя» на эстраде солдатского клуба было, быть может, последним «концертным выступлением» бойца революции — музыканта... И исполнение это органично вписывалось в симфонию жизни солдатского клуба... *

С именем М. С. Кедрова связана, впрочем, организация еще одного, на этот раз отнюдь не импровизированного, концерта солдатского клуба, устроенного для участников Всероссийской конференции военных организаций РСДРП (большевиков) 23 июня 1917 года, в день закрытия конференции. «Это был как бы прототип тех концертов и спектаклей, кото-

* Следует предостеречь от искаженной, далекой от действительности картины концертов в солдатском клубе, которая дана в книге А. Соловьева «Записки современника» (М., Сов. писатель, 1964). Под пером А. Соловьева М. Кедров превратился в заведующего художественной частью и руководителя хора солдатского клуба; мемуарист приписывает В. И. Ленину инструктивные беседы по вопросу о работе хора и конструировании программ концертов и т. д. На совещании об исторической правде в произведениях о В. И. Ленине, созванном Союзом писателей РСФСР в декабре 1964 года, «воспоминания» А. Соловьева были подвергнуты в выступлениях ветеранов КПСС М. Л. Сулимовой, М. В. Фофановой, С. И. Шульги и других резкой критике, как пример безответственных домыслов и произвольного использования чужих воспоминаний.

Семья потомственных токарей Романовых (Кировский завод) в бывшей царской ложе семьи Романовых в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Кадр из документального фильма Е. Учителя «Рассказы о рабочих» (Ленинград, 1966)

рые стали традиционными для наших партийных съездов и конференций,— рассказывал впоследствии о нем Михаил Сергеевич.— Несмотря на бешеную травлю большевиков со стороны всей буржуазной и соглашательской прессы, в концерте приняли участие видные оперные и драматические силы. Из отдельных номеров программы бурное одобрение вызвала ария из оперы „Севильский цирюльник" „Что такое клевета?". Ария была как нельзя более к моменту. Отвечавшая настроениям конференции и спетая с большим подъемом, ария увлекла и потрясла не искушенную в музыке аудиторию...»[30]

При подготовке этого, как и других концертов солдатского клуба, работники большевистской «военки» неизменно встречали поддержку у активистов Общества изящных искусств во главе с Н. Е. Бурениным, помогавшим, в частности, по свидетельству М. Л. Сулимовой, составлению программ-

брошюр. «Буренинцы» были в большевистском клубе своими среди своих, и естественно поэтому упоминание про общество в печатных программах концертов солдатского клуба. И это было для «буренинцев» не исключением, а правилом, позицией.

В экспозиции Центрального музея музыкальной культуры, посвященной развитию советской музыкальной культуры, представлена афиша «Большого вечера-концерта», устроенного Обществом изящных искусств 30 апреля 1917 года. В музыкальном отделении участвуют певцы А. Абрамян, Анна Мейчик, А. Александрович, пианистка С. Полоцкая-Емцова, в литературном отделении — «коллектив пролетарских поэтов»: Самобытник (А. Маширов), А. Поморский, В. Кириллов и другие. Многозначительно звучит, в разительном несоответствии с тогдашним наименованием места устройства концерта (зал «Сампсониевского христианского братства»), анонс: «Весь чистый сбор поступит для создания Рабочего издательства и помощи нуждающимся пролетарским писателям».

Этим издательством был большевистский «Прибой».

Музыка и здесь по-своему служит революции.

Так начиналась передача опыта.

Изучение этого опыта представляет не только исторический, но и живой практический интерес. К нему еще не раз мы будем обращаться. И тем весомее звучат слова одного из пионеров этой благородной деятельности, когда, оглядываясь на пережитое, напоминал он о необходимости рассказывать молодежи о том, как партия использовала в своей пропагандистской работе все виды искусства: театр, песню, музыку.

«...Новое поколение не представляет себе, каким сложным и трудным делом была до революции музыкально-просветительная работа среди рабочих, какое большое значение для сплачивания рабочих в революционных целях имели рабочие хоры, спевки, концерты, не говоря уже о самом культурном значении приобщения масс к искусству. Недаром такое большое внимание уделяли этому делу такие замечательные люди, как А. М. Горький и М. Ф. Андреева, В. В., Д. В. и Е. Д. Стасовы и другие передовые деятели нашей культуры и искусства, — писал Н. Е. Буренин. — Радостно быть очевидцем того, какие чудесные всходы дала эта работа, бывшая когда-то уделом немногих энтузиастов»[31].

НА СЛУЖБЕ РЕВОЛЮЦИИ

III

«НЕСМОТРЯ НА МЕРЫ ШПИОНСКОГО НАДЗОРА...»

В деле департамента полиции «О преступной пропаганде среди рабочих и распространении среди них преступных воззваний по гор. Петербургу, 1898 г.» среди документов «о вновь организующейся группе „Союза борьбы за освобождение рабочего класса"» сохранилась докладная записка охранки министру внутренних дел о том, что ее участники, «...испытывая крайнюю надобность в деньгах для своих конспиративных предприятий и получив отказ на известное Вашему превосходительству ходатайство... об устройстве музыкального вечера в пользу учащихся в С.-Петербурге сибиряков, ныне измыслили новые способы осуществить задуманный ими вечер...».

Перечисляя «наблюдаемые для осуществления их планов» учреждения, в числе которых назывались и детский приют имени великой княжны Ольги, и Общество попечения о бедных и больных детях, и клуб-театр на станции Удельная, жандармский подполковник рапортовал:

«...По докладе сих сведений г. градоначальнику, Его Превосходительство распорядился принятием соответствующих мер на предмет неразрешения вечеров или спектаклей в пользу указанных учреждений» [1].

Сколько «соответствующих мер» ни принимали, однако, рачительные градоначальники, то там, то здесь неутомимые конспираторы не переставали «измысливать», говоря языком казенной бумаги, новые способы организации музыкальных вечеров, сбор с которых шел в фонд борьбы за освобождение рабочего класса. Ввиду явной недостаточности мер, принимаемых по своему почину градоначальниками и полицией, министр внутренних дел самолично принялся за «концертантов». Результаты не замедлили сказаться.

...Поздней осенью 1901 года во втором-третьем номере журнала «Заря», издававшегося в Штутгарте редакцией «Искры», появилось «Внутреннее обозрение», подписанное

инициалами «Т. Х.». Беспощадно критикуя циркуляр министра внутренних дел Сипягина, пытавшегося «задавить всякий „шум" о голоде», автор статьи попутно замечал: «Мы не будем останавливаться на такой — сравнительно с разобранным циркуляром — „мелочи", как циркуляр того же министра об усилении надзора за благотворительными концертами, представлениями и проч. (ср. „Искра", № 9, „Новые рогатки")»[2].

Слово «мелочь» автор статьи ставил в кавычки, и кавычки эти как бы подчеркивали, что циркуляр, о котором он попутно вспоминал, отнюдь не стоило считать такой уж мелочью. Не считала, очевидно, его мелочью и «Искра», если этой «мелочи» посвящала специальную редакционную статью («Новые рогатки»).

Выступления «Зари» и «Искры» по вопросу о «новых рогатках», оказывавшихся на пути устройства благотворительных концертов, представляют тем большее значение, что автором «Внутреннего обозрения», скрытым за инициалами Т. Х., был не кто иной, как сам редактор и основатель «Зари» и «Искры» — Ленин (5, 307, 413). Им же, как позволяют предполагать материалы Института марксизма-ленинизма, написана и статья «Новые рогатки», на которую ссылалось «Внутреннее обозрение». В этой статье подробно говорилось о причинах похода властей на благотворительные концерты:

«...Каких внутренних врагов имеет в виду этот новый циркуляр? Очень многих: и голодающих крестьян, в пользу которых очень часто устраиваются и должны были устраиваться в настоящем голодном году вечера и концерты; и нуждающуюся учащуюся молодежь... всякого рода неофициальные просветительные общества, которые добывают часть своих доходов вечеринками, и, наконец, революционные партии и организации помощи жертвам русского правительства, которые, несмотря на все меры шпионского надзора, ухитрялись кое-что получать с этих вечеринок и концертов...»

Новый сипягинский циркуляр предусматривал жесткий полицейский контроль за продажей билетов и расходованием средств. Он включал и категорическое требование, чтобы местные власти до разрешения концерта или вечеринки «удостоверялись в действительных целях, преследуемых оными», «...то есть производили сыск о „благонадежности" устроителей», — комментировала «Искра», добавляя:

«Жизнь, конечно, не преминет обойти все эти новые рогатки, и, в частности, сочувствующая русской революции

публика найдет возможность пополнять и при новых порядках кассы наших организаций. Новый циркуляр характерен как показатель безграничной наглости наших правителей. Назойливая полицейская опека залезает во все углы обывательской жизни, ломая все на своем пути»[3].

Жизнь подтвердила этот прогноз, и ленинская «Искра», «Новая жизнь», а в дальнейшем и другие большевистские газеты неоднократно публиковали сообщения о благотворительных концертах, сбор с которых шел на пользу революции и которые нередко по содержанию программ сами по себе приобретали революционный характер.

Говоря о деятельности революционных партий и организаций, которые, «несмотря на все меры шпионского надзора, ухитрялись кое-что получать с этих вечеринок и концертов», Владимир Ильич опирался не только на сообщения корреспондентов «Искры», но и на личный опыт. Непосредственные воспоминания об устройстве подобных благотворительных концертов возвращали его к самому началу революционной биографии.

Так, в недавно обнаруженных полицейских материалах о деятельности марксистского кружка под руководством Н. Е. Федосеева, в который зимой 1888/89 года вступил Владимир Ильич, сохранились показания одного из учеников, рассказывавшего, что ему предлагали «...вступить в предназначавшийся быть организованным по инициативе Федосеева и Барсова студенческий хор с целью давать концерты в пользу политических ссыльных. Разговор о хоре имел место под рождество 1888 года»[4].

В том же полицейском деле имеются сведения и об организации участниками этого марксистского кружка в декабре 1888 и январе 1889 года вечеринок, сбор с которых также предназначался на помощь политическим ссыльным...

Свою долю вносили благотворительные вечеринки и концерты и в создание денежного фонда для издания и распространения «Искры».

И. Р. Белопольский, участвовавший в организации первых большевистских книгоиздательств, рассказывает, как во времена его занятий в берлинском Политехническом институте местная группа студентов-искровцев, организуя подобные концерты, помогала ленинской газете:

«...Наша группа занималась изысканием средств, которые направлялись в Женеву на издание газеты „Искра". Работа состояла в организации докладов, вечеринок и больших кон-

цертов на 1500—2000 человек. Эти концерты пользовались среди немцев большим успехом, они устраивались два раза в году. На концертах бывали виднейшие немецкие социал-демократы — Клара Цеткин, Лили Браун, Карл Либкнехт, Август Бебель и др. Эти концерты давали основные средства нашей группе. Революционные русские студенты помогали кто чем мог: я участвовал в хоре, выступал в качестве актера в пьесах Горького, Чирикова и пр., короче — никто не отказывался от любой работы, если она была в какой-то степени полезна „Искре"...»[5]

Эта работа встречала одобрение и поддержку Ленина. О значении, какое придавал он устройству берлинских концертов, сбор с которых шел на издание нелегальной марксистской печати, свидетельствует такой факт, приводимый в тех же воспоминаниях. И. Р. Белопольский обратился в ЦК РСДРП с предложением организовать в Одессе, где для этого неожиданно представились реальные возможности, легальное большевистское издательство (им в дальнейшем и оказалось возникшее в начале 1904 года издательство «Вперед»). «...Вскоре меня вызвали в студенческую социал-демократическую ячейку, — пишет Белопольский, — где зачитали ответ В. И. Ленина примерно следующего содержания: считаю предложение т. Белопольского своевременным и полезным для партии. Меня в этом деле беспокоит лишь один вопрос, как и где будут собираться средства для проектируемого книгоиздательства. Ни одна копейка не должна собираться в Берлине путем устройства концертов, лекций и т. п., так как все собираемые таким путем деньги поступают в издательский фонд партии в Женеве. Если т. Белопольский найдет возможность собрать средства на организацию издательства другим способом вне Берлина, то я его на это дело благословляю...» *

С развитием революционного движения, в частности в связи с большой работой, развернутой представителями (так называемыми агентами) «Искры» во всех концах страны, организация подобных «благотворительных» концертов и вечеринок стала все более частой.

Год с небольшим спустя после публикации статьи о «но-

* Оригинал письма, упоминаемого И. Р. Белопольским, не сохранился. Как отмечает сам автор, он не цитирует, а лишь излагает содержание письма, стремясь передать существо высказываний Ленина.

вых рогатках» та же «Искра» печатает письмо из Петербурга о студенческом благотворительном концерте, состоявшемся «на днях», как говорилось в «Искре», в зале Дворянского собрания. Заметка была помещена рядом с сообщениями о знаменитой ростовской стачке, происходившей 7—14 ноября 1902 года, о ростовской бойне 12 ноября и зверской расправе казаков с рабочими в Тихорецкой (17 ноября того же года). Судя по всему, концерт происходил в те дни или немного позже (номер «Искры», где напечатано письмо из Петербурга, помечен 15 января 1903 года).

В театральной хронике и объявлениях, появившихся в то время в петербургской прессе, нетрудно обнаружить сообщения о студенческих благотворительных концертах в Дворянском собрании — с теми же участниками, о которых упоминает «Искра». Отчеты буржуазной бульварной прессы об этих концертах удивительно похожи друг на друга. Взять хотя бы «Петербургский листок», особенно старательно описывавший такие вечера:

«В числе присутствовавших мы заметили г-жу Гершун (в прелестном голубом газовом платье, отделанном блестками), г-жу Эрлих (в чудном кремовом платье, отделанном кружевами) и мн. др. ...» И на другой день:

«...Зал был полон. Туалеты дам, от самых скромных до самых шикарных и дорогих, переливающихся всеми цветами радуги, бриллианты и драгоценные камни дамских украшений, блестящие мундиры офицеров и военных врачей, черные фраки штатских, форменные мундиры студентов, пажей и юнкеров — все это смешивалось в пеструю, ласкающую глаз картину...»[6]

Совсем иная «ласкающая глаз» картина происходившего на одном из этих «фешенебельных» вечеров развертывалась перед читателем «Искры»:

«С.-Петербург. На днях здесь, в стенах Дворянского собрания, как пишут, был дан студенческий благотворительный концерт, окончившийся демонстрацией в память убитых в Ростове и на станции Тихорецкой. Дело было так. На эстраде появились студенты и стали петь, затем появилась артистка Яворская, продекламировавшая несколько стихотворений. Должны были начаться танцы, играла музыка, но она была внезапно заглушена громким, стройным, заунывным общим пением „вечной памяти" погибшим ростовцам и на Тихорецкой. К этому времени явилось полчище конных жандармов и пеших городовых. Кончилось тем, что всех присут-

ствовавших конвоировали и развели по домам. Говорят, были большие аресты...»[7]

Читая этот искровский отчет, лишний раз осознаешь, какой, по сути дела, ограниченной, а порой и просто искаженной предстает пред нами общая картина дореволюционной музыкальной жизни, музыкально-концертного быта, если опираться на одни свидетельства буржуазной прессы. Не часто, совсем не часто могла партийная печать найти место для откликов на эти темы, но если все-таки считала нужным и возможным осветить то или иное событие концертно-музыкальной жизни, оно как бы заново освещалось ее прожектором, и из глубины минувших времен до нас вновь доносятся мелодии песен борьбы.

В воспоминаниях о «делах давно минувших дней» выдающийся деятель Коммунистической партии, один из активных руководителей большевистского подполья Леонид Борисович Красин рассказывал о большой материальной помощи, которую оказывал местным партийным организациям ряд видных представителей русского музыкального и театрального искусства. Называя самые различные источники, которыми приходилось пользоваться для пополнения партийной кассы, Красин, в частности, упоминал: «...Довольно много денег собиралось также всякого рода предприятиями, вплоть до спектаклей, вечеров и концертов. Наша кавказская техническая организация довольно успешно использовала приезды на Кавказ В. Ф. Комиссаржевской, дававшей часть сборов на нужды партии. Один из вечеров с участием В. Ф. Комиссаржевской, прошедший с громадным успехом, был устроен в Баку по случайности как раз в том самом доме, в котором жил начальник местного губернского жандармского управления...»[8]

О том, каким подспорьем для партии служили сборы с благотворительных спектаклей и концертов, которые устраивались большевистскими организациями под тем или иным легальным «флагом», не раз вспоминают и другие деятели большевистского подполья. Сообщениями о таких концертах пестрят — вплоть до дней падения царского режима — и многочисленные «совершенно секретные» донесения сотрудников полиции, применявших для их пресечения все «меры шпионского надзора».

В феврале 1913 года, когда московскими большевиками были предприняты шаги к изданию в Москве по примеру

«Правды» рабочей газеты «Наш путь», охранка встревоженно предупреждала московского градоначальника:

«...Изыскивая способы для увеличения необходимых в деле создания газеты средств, стоящие во главе дела большевики, помимо усиленного сбора пожертвований на таковую среди рабочих фабрично-заводских предприятий, решили прибегнуть к уже неоднократно испытывавшемуся революционным подпольем приему и сорганизовать ряд концертов, чистый доход от коих вместе с излишне жертвуемыми, сверх стоимости билетов, деньгами посетителей и будут обращены в фонд намеченного издания...»

По сведениям секретной агентуры, один из таких концертов был намечен на 17 февраля 1913 года: «...Официально устроителями вечеринки явится группа студентов, и доход от нее якобы имеет своей целию вспомоществование неимущим учащимся. В действительности же в пользу студентов будет отчислен лишь незначительный процент от добытых вечеринкой средств, а остальная часть поступит в распоряжение представителей Российской социал-демократической рабочей партии»[9].

Воссоздавая общую картину театрально-концертной жизни дореволюционной России, мы нередко роль, значение и место благотворительных концертов сводим лишь к одной задаче чисто денежного свойства. В подтексте как бы звучит: да, конечно, все это очень ценно, важно, благородно, но... вне искусства. И в результате, если в очерках музыкально-общественной жизни о таких концертах упоминается, то лишь где-то в придаточных предложениях, бегло, глухо, без каких бы то ни было уточнений.

Можно ли, однако, резонанс, который получали те концерты, ограничивать одной материальной стороной, забывая и об отзвуке идейно-политическом, общественном?

Об этом, кстати, «власти предержащие» не переставали помнить. Так, вышеупомянутое донесение о концерте, устраиваемом московскими большевиками в фонд «Нашего пути», заканчивается ходатайством: «...Принимая во внимание то обстоятельство, что среди устроителей вечера преобладают исключительно левые элементы и что на 17 сего февраля перенесено устройство проектируемого „женского дня" — было бы весьма желательно усилить во время назначенного концерта-вечеринки наблюдение, в видах предупреждения нарушений порядка, путем командирования на таковую опытных классных чинов наружной полиции...»

Вспоминая о таких концертах, нельзя игнорировать и их общественно-художественный удельный вес, содержание самих программ концертов, их влияние на тех, кто в них участвовал, и воздействие на тех, кто находился в зале...

Разумеется, концерт концерту рознь. Было немало концертов, которые не выходили за пределы обычного для тех времен стандарта смешанной программы. Решив свою задачу, обогатив известной суммой кассу партии, они не оставляли почти никакого другого следа.

Но были и другие «благотворительные» вечера и утра, и мимо них совсем уже не вправе пройти историк русской музыкально-общественной жизни. Они надолго врезались в память. Они будили, закаляли чувство, мысль участников и слушателей и в ряде случаев глубоко отозвались в общественно-творческой биографии выдающихся артистов, музыкантов. Иные из таких концертов естественно перерастали в общественные демонстрации... И как ни скудны сведения, которые мы можем почерпнуть из печати прошлого, наша обязанность — внимательно вчитаться в ее страницы и постараться вычитать в них то, что порою может быть только угадано и лишь пульсирует между строк...

Особенно широко, под самыми разнообразными легальными «флагами», устраивались революционными организациями «благотворительные» вечера в самых крупных залах Петербурга, Москвы, Киева и других городов России в годы первой русской революции.

Почти каждый номер первой легальной большевистской газеты «Новая жизнь» включает заметки и объявления о таких спектаклях и концертах.

...№ 4. Извещение о литературно-музыкальном вечере, устраиваемом 2 ноября в Тенишевского училища «в пользу семейств рабочих, пострадавших от забастовок».

№ 9. Объявление Союза прогрессивной радикальной польской молодежи о литературном вечере памяти Адама Мицкевича (50-летие со дня смерти). Сбор вечера предназначен для голодающих рабочих в Царстве Польском» (в № 10— вновь, но с поправкой, обусловленной, по-видимому, затруднениями полицейского порядка: «Вечер устраивается частным образом, так что сбора не будет». Сбор, разумеется, проводился).

№ 12. На первой полосе, рядом со статьей Ленина «Партийная организация и партийная литература», объявление о концерте известного солиста оперы артиста В. И. Ка-

сторского «в пользу семейств, пострадавших от забастовок».

№ 13. Вслед за ленинской статьей «Неудавшаяся провокация» — объявление о литературно-музыкальном вечере, организуемом 22 ноября 1905 года «в пользу политических амнистированных» и т. д. и т. д.

Среди участников вечеров — виднейшие русские актеры, певцы, музыканты: В. Ф. Комиссаржевская, В. В. Стрельская, В. Н. Давыдов, М. Г. Савина, Н. Н. Ходотов, А. М. Давыдов, В. И. Касторский, М. Н. Кузнецова-Бенуа, И. В. Тартаков, П. В. Самойлов, финская артистка Ида Альберг, русский мужской хор под управлением Г. А. Казаченко и другие.

То же и на страницах московской соратницы «Новой жизни» — большевистской «Борьбы». В напряженные декабрьские дни 1905 года в хронике «Борьбы» одна за другой появляются заметки:

«Приносим благодарность артистам, принявшим участие в концерте, устроенном в частном доме 23-го с. м. в пользу рабочих клубов. Выручено за продажу билетов и программ 315 р. 85 к. Окружной комитет при Московской группе РСДРП».

И рядом:

«Сегодня, 1 декабря, в зале Литературно-художественного кружка (Б. Дмитровка, д. Вострякова) имеет состояться музыкальный вечер Д. Шор, Д. Крейн, Р. Эрлих, при благосклонном участии г-жи М. Грубишич, в пользу пострадавших от погромов...» [10]

Начиная с ранней весны 1905 года организацию таких концертов московские большевики сосредоточили в специальном «штабе» — финансовой комиссии Московского комитета партии. Немало выдумки, энергии, инициативы вложили в это преданные делу, неутомимые «партийные техники», большевички А. А. Додонова, А. С. Курская, О. Н. Мицкевич, В. П. Обух, З. И. Яшнова...

«Собирали мы средства самыми различными путями, — рассказывает А. С. Курская, — устройством концертов, вечеров, лекций под разными вымышленными предлогами: то в пользу „одного бедного семейства", то в пользу нуждающихся студентов, то под видом встреч Нового года, то под предлогом празднования студенческого Татьяниного дня и т. д. Концерты устраивались в больших залах столицы, в Литературно-художественном кружке. Много помогали нам в этом деле и представители передовой интеллигенции — писатели, артисты, например В. Качалов, Л. Собинов, В. Па-

шенная, писатели Л. Андреев, А. Белый, В. Брюсов, не говоря уже о М. Горьком...» [11]

«На эти выступления артисты не смотрели как на благотворительные, а относились к ним с большим революционным пафосом», — в свою очередь свидетельствует художник А. С. Курганов, бывший в декабрьские дни 1905 года одним из организаторов таких концертов.

Для некоторых из исполнителей дело притом не ограничивалось одним участием в концертах. Так, в перечне лучших людей петербургской интеллигенции, самоотверженно помогавших большевикам-боевикам хранить и перевозить оружие, мы, наряду с именами профессора ботаники К. К. Гедройца, организовавшего специальный склад оружия в Ботаническом саду, профессора Горного института В. В. Никитина и профессора Технологического института Л. Ю. Явейна, предоставивших свои квартиры для явок боевиков, встречаем также упоминание о группе музыкантов, возглавлявшихся известным скрипачом П. А. Ставровским; с риском для жизни они перевозили оружие и динамит в футлярах виолончелей и скрипок... [12]

В апреле 1906 года при аресте одного из руководителей боевой технической группы ЦК РСДРП, студента-медика Н. П. Сагредо (впоследствии известного профессора-анатома), полицией была захвачена его шифрованная записная книжка. За каждым из ее иероглифов — адреса, пароли, текущие боевые дела, партийные поручения. Рядом с записями: «Мих. Серг. о шрифте и литературе», «Дайте Демьяновой ухи» [пароль], «Для закупки патрон[ов] 5 руб.», «Сообщить о случившемся в Гельсин[гфорс]» и т. д. — читаем:

«Получено с концерта 342 руб. 89 коп. для передачи в явку для Д. С.» *.

«О Смоленске, о концерте, о перевозке ор[ужия] на санях...» [13]

Большинство концертов, устраивавшихся «для революции», не имело афиш и печатных анонсов, а если и печатались программки (их продажа, кстати, составляла немалую статью дохода — это была легализованная форма сбора денег в партийный фонд), то уцелели до наших дней лишь немногие, единичные экземпляры. Да и те не сразу расскажут, что за люди вызвали их к жизни, кто их печатал и продавал,

* Д. С. — организатор группы Д. С. Грожан.

чем дышал зал на этих концертах и на какие большие дела шли собранные деньги... И так они и пылятся в глуши актерских архивов, сохраняя, словно старые раковины, гул морского прибоя. Между тем о многом могли бы они рассказать...

Взять хотя бы стопку программ, «заинвентаризированных» Музеем МХАТа в личном фонде выдающейся артистки Московского Художественного театра М. Г. Савицкой (1868—1911).

Литературно-музыкальный вечер в память Н. А. Некрасова, устроенный «в пользу Пречистенских курсов для рабочих». Концертная программа, открывавшаяся романсом Кюи «Внимая ужасам войны» в исполнении выдающейся оперной артистки Н. В. Салиной, пронизана отчетливо выраженной гражданственностью... Литературно-музыкальный вечер, устроенный Савицкой «в пользу голодающих крестьян». Среди участников — А. Неждановa, О. Книппер, К. Эрдели, И. Москвин, В. Лосский... И здесь же, рядом, ничем на первый взгляд не примечательная (разве что сильным составом участников) программка «семейного литературно-музыкального вечера в зале Строгановского художественного училища». Но всмотритесь в адрес, сопоставьте его с датой концерта, 26 ноября 1905 года, — и старая программка словно засияет новым светом, сверкнет отблеском героических боев на баррикадах Пресни, прозвучит живым комментарием к немногословному рассказу ветерана Коммунистической партии художника М. В. Кожина, возглавлявшего в 1905 году большевистскую боевую дружину строгановцев.

Одно из старейших художественных учебных заведений Москвы — Строгановское художественно-промышленное училище славилось революционно-демократическими традициями. Десятки передовых рабочих с фабрики Цинделя, Прохорова, Жиро, мебельной фабрики Шмидта и других занимались в вечерних и воскресных классах рабочих курсов при училище. В декабре 1905 года оно стало одним из оплотов революционного восстания.

Вспоминая различные выступления, митинги, концерты в пользу бастующих, которые устраивались в стенах Строгановского училища в октябре — ноябре 1905 года, М. В. Кожин рассказывает:

«На полученные средства в училище были организованы лазарет и столовая. Столовая обслуживала главным образом бастующих рабочих и служащих. Лазарет был хорошо обору-

дован и принимал из различных мест города раненных во время уличных боев и стычек с черной сотней» [14].

Одним из концертов, дававших для этого средства, и был «семейный вечер» 26 ноября. В нем выступали и большие ансамбли (симфонический оркестр, самодеятельный «хор балалаечников» строгановцев), и видные артисты, певцы, музыканты Москвы. В перечне участников мы встречаем, в частности, имя тогда еще молодого певца — М. Е. Пятницкого. Высокой цели вечера отвечала и программа этого концерта.

Недвусмысленным эпиграфом к нему служило исполнение А. И. Адашевым мелодекламации П. Ренчицкого на текст горьковской «Песни о Буревестнике»:

«Буря!.. Скоро грянет буря!..»

Устройство революционных «благотворительных» концертов в годы первой революции приобрело такой размах, что «Русская музыкальная газета», подводя итоги музыкальной жизни за 1905 год, решила даже посвятить им специальный обзор своего петербургского корреспондента.

Обзор примечателен вдвойне. Он вновь напоминает, как далека от объективности хроника общественно-музыкальной жизни, публиковавшаяся буржуазной прессой. И с беспощадностью рентгеновского снимка обнажает истинное содержание фиговых листков «чистого» академизма и «внепартийности» некоторых представителей буржуазной критики:

«...Среди концертов все чаще и чаще встречаются благотворительные в пользу амнистированных и пострадавших от забастовок... Эти специальные концерты мирно проходят с заурядной благотворительной программой, несмотря на то, что последняя обычно печатается на к р а с н о й бумаге — дальше этого отличие не идет; да артисты и публика его и не ищут. Оставляя в стороне эти неинтересные „красные" концерты, обратимся к очередным „белым"...»

И корреспондент газеты с особым удовольствием переходил к «интересным» духовным концертам, устраивавшимся в церквах, где «...слушатель как бы находится в гостях у бога и непривычность обстановки особенным образом настраивает воображение» [15].

Разговор о «неинтересных» концертах, как давало понять неслучайное упоминание корреспондента о программе, напечатанной «на красной бумаге», содержал недвусмысленный намек на совершенно конкретный концерт. О нем, кстати, та

же газета давала в предыдущем номере специальный, ханжески написанный отчет. Речь шла о знаменитом благотворительном концерте, который был устроен 4 декабря 1905 года в зале Тенишевского училища Н. А. Римским-Корсаковым.

В программе этого концерта, отпечатанной на ярко-красной бумаге, с художественно выполненной обложкой, на которой нарисован рабочий, подбрасывающий уголь в пылающую печь, привлекал внимание многозначительный анонс: «Концерт, устраиваемый Н. А. Римским-Корсаковым в пользу пострадавших от стачек рабочих».

«...Человечный поступок отзывчивого художника, несомненно, приведет в ярость публицистически воспаленных писателей из „Новой жизни"...» — восклицал корреспондент «Русской музыкальной газеты» в отклике на концерт, нанизывая сентиментальную пошлость за пошлостью о «дамах-патронессах» и «бедных, страдающих существах» [16].

Это восклицание было тем более невпопад, что большевистская «Новая жизнь» имела самое непосредственное отношение к организации концерта. Сбор с него поступал в партийную кассу и, по желанию и с ведома композитора, шел на пополнение стачечного фонда, в пользу пострадавших от забастовок.

Восклицание корреспондента было тем смехотворней, что цель эта оглашалась в огромном объявлении о концерте, которое публиковала на самом видном месте первой страницы та же «Новая жизнь».

Крупным шрифтом в этом объявлении выделялись и фамилия устроителя, и сообщение о направлении сбора «в пользу пострадавших от стачек рабочих». И так же, как то бывало на многих других «благотворительных» концертах, конечной целью которых была материальная поддержка революции, помощь семьям рабочих — участников борьбы, внутренняя связь концерта с освободительным движением не ограничивалась одной денежной стороной.

В объявлении, печатавшемся «Новой жизнью», была подробно перечислена программа предстоящего концерта. Участие в нем принимали известнейшие петербургские музыканты и солисты Мариинского театра:

...Исполнено будет:
Глазунов. Песнь трубадура (в-чель).
Шопен. Баллада As-dur (ф.-п.).
Глазунов. Русская песня (дуэт).

Рубинштейн. Дуэт из оперы «Маккавеи».
Римский-Корсаков. Песня Левко из оперы «Майская ночь».
Ф. Блуменфельд. О, если б ты могла.
Желание.
Блейхман. Ты сорвала цветок.
Гречанинов. Она была твоя.
Давыдов. Ты не спрашивай.
Глазунов. Что смолкнул веселия глас.
Мусоргский. Полководец.
Рахманинов. Они отвечали.
Римский-Корсаков. Звонче жаворонка пенье.
Восточный романс.
Чайковский. Ни слова, о друг мой.
Шопен. Moja pieczszotka [17].

Программа носила, как видим, подчеркнуто академический характер и поэтому не должна была как будто вызывать никаких подозрений властей. Но так было только на бумаге. На деле же, конечно, не без ведома устроителей, по доброй воле участников концерта и под прямым воздействием аудитории, она приобрела совсем иные черты.

Концерт пошел по другому маршруту прежде всего из-за использования выступавшими благодарнейшей возможности видоизменять и дополнять программу при помощи бисов.

Ох уж эти бисы! Не прошло еще и полугода, как взбешенные «бисовским действом» власти решили прибегнуть к строжайшим мерам административного воздействия. В апреле 1905 года в «Ведомостях Санкт-Петербургского градоначальства» был даже опубликован специальный приказ градоначальника по этому вопросу.

Напоминая, что «по существующему порядку» спектакли и концерты могут допускаться только «с особого всякий раз разрешения и по утвержденной программе», градоначальник разъяснял: «...Правило это установлено с целью недопущения публичного исполнения нежелательных по тем или другим соображениям пьес, песен, стихов и т. п. Между тем цель эта не всегда достигается, так как не допущенные к исполнению в виде основного номера пьесы, стихи и т. п. всегда могут быть исполнены на bis».

А посему категорически предлагалось «участковым приставам наблюсти...», а «о случаях исполнения неразрешенных номеров мне доносить» [18].

Публикуя под рубрикой «Конец bis'ам» полный текст приказа градоначальника, редакция журнала «Театр и искусство» сопровождала его насмешливым комментарием:

«За ограничение bis'ов артисты, разумеется, могут быть

ВО ВТОРНИКЪ 29 НОЯБРЯ

ВЪ ЗАЛЪ ТЕНИШЕВСКАГО УЧИЛИЩА

состоится

КОНЦЕРТЪ

съ благотворительной цѣлью

Билеты можно получить въ губернской кассѣ А. Я. Сутина. (Троицкая, 18, кв. 5) отъ 11—2 и отъ 5—7, а въ день концерта при входѣ.

ЗАЛЪ ТЕНИШЕВСКАГО УЧИЛИЩА

4 декабря сего года состоится

КОНЦЕРТЪ,

УСТРАИВАЕМЫЙ

Н. А. Римскимъ - Корсаковымъ

при участіи ИЗВѢСТНЫХЪ АРТИСТОВЪ.

Сборъ съ концерта поступитъ въ пользу пострадавшихъ отъ стачекъ рабочихъ.

ИСПОЛНЕНО БУДЕТЪ:

Глинка	Шекспировскій увертюра (новинка).	Сальвіни	Ты не спрашивай.
Шопенъ	Баллада Ля-бемоль (фа-мол).	Гливенко	Что сказалъ тебѣ осенній
Глазуновъ	Русская пѣсня (хоръ).		вѣтеръ.
Рубинштейнъ	Дуэтъ изъ оп. «Демонъ».	Кюнеръ	Полечка-трость.
Римскій-Корсаковъ	Пѣсня дѣвы изъ оп. «Майская Ночь».	Гливенко	Онъ и она грозди.
Римскій-Корсаковъ	Заклинаніе изъ оп. «Ночь».	Римскій-Корсаковъ	Восточный романсъ.
Чайковскій	Ты скажи мнѣ...	Чайковскій	На слова, я другъ мой.
Гливенко	Она была такая...	Шопенъ	Мазурка.

Билеты отъ 1 р. 50 к. до 10 руб. продаются въ магазинѣ Жоржъ Горшка, Невскій, 30.

ВЪ ВОСКРЕСЕНЬЕ 27 НОЯБРЯ

въ 3 часа дня въ помѣщеніи Высшихъ Бестужевскихъ Курсовъ Г-жи Гревенсъ Серпуховская ул., № 6, кв. 19.

СОСТОИТСЯ

УЧРЕДИТЕЛЬНОЕ СОБРАНІЕ ПРОФЕССІОНАЛЬНАГО СОЮЗА МЕДИСТОКЪ.

Назначенный на воскресенье 27 ноября спектакль въ театрѣ „Зимній Фарсъ" [illegible]

Объявление о концерте, устроенном Н. А. Римским-Корсаковым «в пользу пострадавших от стачек рабочих»

ДРАМАТИЧЕСКІЙ ТЕАТРЪ

КОММИССАРЖЕВСКОЙ.

Завтра, въ воскресенье, 27-го ноября

МУЗЫКАЛЬНОЕ УТРО

Въ первый разъ

КОЩЕЙ

БЕССМЕРТНЫЙ

Сцены изъ 1 дѣйствія и 3-хъ картинокъ оперы-сказки Римскаго-Корсакова.

Участвуютъ: А. И. Гуровичъ, Н. Ф. Нилусъ, Н. Л. Мартыновъ, И. И. Шаховъ, Ф. В. Паньковскій и друг.

КОНЦЕРТНОЕ ОТДѢЛЕНІЕ.

1) Хоръ изъ оперы «Борисъ Годуновъ» Мусоргскаго.

2) Хоръ изъ оперы «Пѣснь о вѣщемъ Олегѣ» Римскаго-Корсакова.

3) Увертюра [illegible]

Дирижируетъ оркестромъ оркестръ А. И. ГЛАЗУНОВЪ.

Начало въ 1½ часъ дня.

Афиша спектакля «Кащей Бессмертный», устроенного 27 марта 1905 г. «Комитетом учащихся» Петербургской консерватории в фонд помощи пострадавшим в Кровавое воскресенье

только благодарны. Но, собственно говоря, отечество смертельной опасности и при bis'ах не подвергалось...» [19]

Разумеется, ни из-за одного романа, стихотворения, оперы или песни еще не рухнул ни один политический строй. Правда, историки революции 1830 года пишут, что революция в Брюсселе началась с премьеры «Фенеллы» («Немая из Портичи») Обера, а биографы Верди восторженно описывают бурные патриотические демонстрации в Италии в 1848 году на представлениях его опер «Эрнани» и «Аттила». Австрийским оккупантам приходилось даже вызывать тогда воинские части для разгона публики и прекращения спектаклей! В равной мере немало ярких эпизодов, связанных с мобилизующим звучанием «Марсельезы», «Карманьолы», «Ça ira», знает история французской революции, так же как и русская история помнит резонанс той же «Марсельезы» (в новой, русской редакции), «Интернационала», «Варшавянки», «Смело, товарищи, в ногу», «Вы жертвою пали...», «Дубинушки» и т. д. И все же основной движущей силой революционных событий были, конечно, не песни и не оперы. Решали причины иного порядка — социально-экономические.

При всей очевидности этого, свой, пусть малый, вклад в общую борьбу «крамольные» песни, однако, вносили. И как бы ни иронизировала буржуазная печать насчет «смертельной опасности», на решающих поворотах истории эти песни по-своему помогали подтачивать основы строя, воодушевлять людей на подвиг, срывать маски с врага, показывать его уязвимые и смешные стороны. Отсюда — и озабоченность царских властей тем, как широко использовались в годы первой русской революции в интересах революционной пропаганды бисы на концертах.

Недвусмысленный политический характер носили бисы и на концерте, устроенном Римским-Корсаковым. Впрочем, весьма далеким от холодного академизма было на этом концерте и звучание ряда, казалось бы, вполне нейтральных номеров, заранее обусловленных в программе. Особенно бурный прием встречало исполнение произведений самого устроителя концерта.

Это было больше чем еще одно признание неоспоримой художественной прелести созданий автора «Псковитянки», «Снегурочки», «Майской ночи», «Кащея Бессмертного». Это была прямая общественная демонстрация. Она перекликалась с тем, что происходило в зале Драматического театра Комиссаржевской в памятное утро 27 марта 1905 года, когда по

инициативе революционно настроенного «Комитета учащихся» консерватории был поставлен «Кащей Бессмертный» Римского-Корсакова (весь сбор был отдан в фонд помощи жертвам 9 Января).

«...Концерт разучили очень мило под управлением Глазунова. По окончании „Кащея" произошло нечто небывалое: меня вызвали и стали читать мне адреса от разных обществ и союзов и говорить зажигательные речи. Говорят, что кто-то крикнул сверху „долой самодержавие". Шум, гам стояли неописуемые после каждого адреса и речи. Полиция распорядилась спустить железный занавес и тем прекратила дальнейшее. Концертное отделение не состоялось», — вспоминал в своей «Летописи» композитор. В книге «Римский-Корсаков и революция 1905 года», насыщенной интереснейшим документальным материалом, М. О. Янковский подробно характеризует его личное активное участие в подготовке этого спектакля-демонстрации. Римский-Корсаков специально разучил со студентами консерватории для намеченного концертного отделения заново им обработанный бунтарский хор — песню Михайлы Тучи из «Псковитянки» [20].

Концерт, устроенный Римским-Корсаковым в Тенишевском училище, отделяло уже более чем семь месяцев от дня, когда знаменитого композитора, открыто солидаризировавшегося с бунтующей молодежью, бесцеремонно изгнали из консерватории. «...Позор не ему, „уволенному", а вам, в безумной слепоте дерзнувшим поднять руку на гордость русского искусства, великого художника и безупречного гражданина», — гневно писали тогда Рахманинов, Собинов, Танеев, Василенко, Гедике, Глиэр, Гнесин, Гольденвейзер, Ипполитов-Иванов, Шор, Кругликов, Катуар и другие выдающиеся представители музыкальной Москвы в своем «открытом письме» петербургским чиновникам, пытавшимся «отставить» Римского-Корсакова от консерватории. Эта мысль проходит лейтмотивом через сотни писем, телеграмм, приветствий, полученных композитором. С ним в равной мере солидаризировались и крупнейшие мастера культуры, и безвестные крестьяне из дальних симбирских, владимирских сел. «Поняли мы, что претерпели вы за правду, за то, что не хотели идти заодно с полицией. Правильно вы поступили», — говорилось в одном из таких крестьянских писем...

«Прежде мы любили и уважали тебя как художника, а теперь будем вдвойне уважать за то, что ты встал в передние ряды борцов, за то, что ты честный гражданин земли рус-

ской», — писали Римскому-Корсакову крестьяне села Судосева, памятного по музыкально-просветительской и одновременно политически-агитационной деятельности, которую там еще в конце девяностых годов прошлого века развернула вдова композитора А. Н. Серова — В. С. Серова (в репертуаре крестьянского судосевского хора, являвшегося одним из центров революционной пропаганды на селе, были среди других произведений русских композиторов и хоры из «Снегурочки» и «Млады»).

Горячую поддержку и сочувствие Римский-Корсаков нашел в среде революционной социал-демократии. И в стенах самой консерватории, где студенты, связанные с большевистскими организациями, возглавляли движение протеста, и за тысячи верст от Петербурга, в рабочих большевистских организациях, весьма далеких, казалось бы, от «музыкальных дел», инцидент получал ясную политическую квалификацию. Характерна в этом отношении заметка, напечатанная под рубрикой «Из России» в первом легальном журнале закавказских большевиков «Могзаури» («Путешественник»), издававшемся на грузинском языке в январе — ноябре 1905 года в Тифлисе:

«Десять дней назад, отживая свой век, бюрократия лишний раз доказала свою реакционность. Из Петербургской консерватории удален лучший профессор, знаменитый композитор Римский-Корсаков. Причиной послужило то, что Корсаков смело признал непригодность современного строя, отметив, в частности, что существующий режим накладывает свой отпечаток и на музыкальное искусство, заметно препятствует развитию искусства вообще».

В заметке указывалось, что подобные взгляды Римского-Корсакова «были с обидой восприняты дилетантами-бюрократами, которые добились того, что убеленный сединами композитор, основатель целой музыкальной школы, был удален из консерватории. Такое самоуправство бюрократии вызвало большое волнение. Нет конца адресам, направленным Римскому-Корсакову, все общество России выражает свое уважение к нему. Лучшие учащиеся оставляют консерваторию и выражают ненависть бюрократическому правительству»[21].

Музыка Римского-Корсакова, одно упоминание имени которого вызывало в это время столь широкие политические ассоциации, естественно, звучала на концерте, устроенном им в помощь бастующим рабочим, особенно волнующе. У всех

на памяти к тому же было аннулированное в октябрьские «дни свобод» запрещение исполнять его произведения[22], и собравшиеся всеми силами подчеркивали солидарность с композитором, презрение к его гонителям.

Свой отпечаток на концерт накладывало и участие известного пианиста-композитора Феликса Михайловича Блуменфельда (1863—1931), который вслед за А. К. Глазуновым и А. К. Лядовым вместе со знаменитой пианисткой А. Н. Есиповой в знак протеста против увольнения Римского-Корсакова также покинул консерваторию.

Того, что фактически происходило на концерте в Тенишевском зале, отчет «Русской музыкальной газеты» касался лишь в самых общих и невнятных выражениях:

«...Концерт по составу исполнителей (выдающиеся оперные артисты, с ними гг. Вержбилович и Зилоти) вполне выдерживал стиль благотворительных концертов, но программа (кроме пьес Шопена), составленная исключительно из композиций русских авторов, несколько отступала от обычной банальности и пестроты принятых в этих случаях программ»[23].

В чем именно заключались «отступления от обычной банальности», было бы, вероятно, сказано, и с достаточною определенностью, в отчете о концерте, напечатанном в «Новой жизни», но... за два дня до концерта, 2 декабря, первая легальная большевистская газета была окончательно запрещена. Одновременно с нею запретили или приостановили (за напечатание так называемого «финансового манифеста» Совета рабочих депутатов) и другие петербургские «оппозиционные» газеты, которые, возможно, также откликнулись бы на концерт. В результате благотворительный концерт Н. А. Римского-Корсакова не был полно и обстоятельно отражен в прессе. Не считать же таковым отчет петербургского корреспондента «Русской музыкальной газеты», воображение которого настраивалось лишь «в гостях у бога»!.. И только благодаря неутомимому «летописцу» Римского-Корсакова — В. В. Ястребцеву, старательно записывавшему в дневнике дела и дни великого друга, можно частично представить, что именно происходило на этом «неинтересном» концерте.

«...Вечером 4 декабря был в зале Тенишевского училища на благотворительном концерте, устроенном Н. А. Римским-Корсаковым. Весь сбор с этого музыкального вечера должен был поступить в пользу семейств нуждающихся рабочих (на-

чалось без 12 мин. 9 ч., и окончилось в половине двенадцатого), — писал Ястребцев. — Ни «Песни песней» Римского-Корсакова, ни дуэта из «Маккавеев» А. Рубинштейна почему-то не исполняли, зато была масса бисов. Кроме того, гг. артисты многое пели не по программе (о свободе, узниках и кандалах). После Восточного романса Римского-Корсакова, отлично спетого Тартаковым, Николая Андреевича шумно приветствовали. То же было и при окончании концерта, когда были вызваны (трижды): Римский-Корсаков, Феликс Блуменфельд, Вержбилович, Зилоти, Кузнецова-Бенуа, Шаронов. Во время концерта по публике гуляли „кошельки" и „копилки".

Из сочинений Римского-Корсакова были исполнены: песня Левко из „Майской ночи" — Морским, Еврейская песня — Петренко, „Звонче жаворонка пенье" — Больска, Восточный романс — Тартаковым. По окончании концерта молодежь запела свою знаменитую рабочую марсельезу „Вставай, подымайся, рабочий народ", а также „Варшавянку"...»

Запись от 14 декабря:

«Говорили о том, что весь сбор с благотворительного концерта, устроенного Римским-Корсаковым, достиг 1500 р. (это уже за вычетом платы за зал и освещение 50 руб.)»[24].

Подготовка этого концерта велась Н. А. Римским-Корсаковым в сотрудничестве с А. К. Глазуновым (они оба подписали, в частности, письмо Ф. И. Шаляпину с просьбой участвовать в концерте). Это было еще одно подтверждение той в полном смысле слова б о е в о й гражданской солидарности, какую представляла их позиция.

«Каждому, кто любит свою родину, кто сознательно и чутко относится к ее бедствиям, невыносимо тяжело жить в такой момент, какой ныне переживает общество. Жить нельзя было бы, не видя перед собой путеводных звезд, и одной из них являетесь перед нами Вы, пробуждая в нас лучшие чувства звуками и давая нам образец доблестного отношения к явлениям общественной жизни», — писал Глазунов Римскому-Корсакову в письме, направленном от имени прогрессивных музыкантов Петербурга[25].

Одновременно с публикацией нашумевшего «открытого письма»-протеста об отказе преподавать в консерватории, подписанного им и А. К. Лядовым, Глазунов готовит со студентами консерватории «Кащея Бессмертного». За месяц до благотворительного «красного» концерта в Тенишевском училище он, опять-таки вместе с Римским-Корсаковым, участ-

вует еще в одном концерте-демонстрации, представляющем тем больший интерес, что на этот раз оба композитора говорили о своих гражданских чувствах на языке своего искусства.

5 ноября 1905 года в Петербурге проходил очередной симфонический концерт А. И. Зилоти. Перечисляя вошедшие в программу произведения — Первую симфонию Танеева, виолончельный концерт Сен-Санса в исполнении Пабло Казальса, песни Бородина и Лядова, не привычный к экзальтации корреспондент «Русской музыкальной газеты» писал:

«Своеобразным, даже чересчур своеобразным, до полного контраста, дополнением к ним явились — довольно неожиданно для всех — песни „Эй, ухнем" и „Дубинушка" — Глазунова и Римского-Корсакова. Подозреваем не без основания, что ими оба выдающихся мастера отозвались на настроения, охватившие русское общество в переживаемые нами дни. Это — первый отголосок настоящих художников... Об овациях, выпавших на долю обоих мастеров, нечего и говорить. Заключительный такт „Эй, ухнем" сливался с гигантским гулом криков и аплодисментов публики, приветствовавшей этот маленький шедевр» *.

Своеобразную предысторию создания Глазуновым и Римским-Корсаковым музыкальных обработок популярных песен русской народной вольницы («...под впечатлением или скорее по случаю революционных волнений», — вспоминал об этом в своей «Летописи» Римский-Корсаков [27]) раскрывает письмо В. В. Стасова брату, написанное за две недели до этого концерта: «Третьего дня (то есть 18 октября 1905 года — в день опубликования пресловутого манифеста Николая II. — *С. Д.*) прибежал Зилоти к Глазунову и говорит: „Мне ряд концертов надо начинать „гимном", а я не хочу. Мне надо, мне хочется начать чем-то другим. Сделай мне, Саша, великую великость. Напиши сейчас же хор „Эй, ухнем", бурлацкий, на оркестр..." Тот и сделал — вчера, на большой оркестр, сегодня уже играли... Вещь превосходная и по оркестру...»

В тот же день, пишет далее Стасов, он вместе с Блуменфельдом побывал у Римского-Корсакова: «...ничего еще не

* В той же рецензии — любопытный штрих, характеризующий обстановку концерта: «...Несмотря на период новой забастовки, публика переполнила зал Дворянского собрания, внешний вид которого, благодаря освещению свечами (вместо бастовавшего электричества), был очень своеобразен» [26].

зная про Зилоти и „Эй, ухнем" *, я спросил тогда же и даже умаливал Римлянина тотчас же сочинить народный хор. Я ему сказал: „Что-то подобное надо, надо сейчас же, теперь уже не время ни боже, ни храни, ни царя!!.. Сочините, сочините, ведь вы теперь первый из всех создавателей в Европе, особливо народных..." Он задумался» [29].

Задумался и... через несколько дней завершил работу над поэмой для хора и оркестра «Дубинушка», оставшейся единственным законченным фрагментом задуманной им под влиянием событий первой русской революции оперы «Стенька Разин».

Характер общественных ассоциаций, неизменно вызывавшихся «Дубинушкой» (новую редакцию которой он сделал год спустя), был очевиден композитору. «Фурор этот политического свойства, следовательно, неблагонадежный...» — с усмешкой писал он осенью 1906 года Ястребцеву, сообщавшему об успехе исполнения «Дубинушки» на симфоническом концерте в Павловске.

Лучшие из лучших представителей передовой русской интеллигенции стояли за кулисами, а в ряде случаев и на самой эстраде «красных» благотворительных концертов. Как уже указывалось, объявлением о концерте, устроенном Римским-Корсаковым в зале Тенишевского училища, открывался один из последних номеров большевистской «Новой жизни».

В конце каждого номера газеты неизменно значилось: «Издательница М. Ф. Андреева».

Старейший член большевистской партии, друг и жена А. М. Горького, превосходная актриса, участница первых спектаклей Московского Художественного театра, выдающийся общественный деятель, «феномен», как называл Марию Федоровну ее великий друг В. И. Ленин, М. Ф. Андреева в годы первой революции принимала самое активное участие в боевой партийной работе. Она была ближайшим помощни-

* Звучание «Эй, ухнем» как гимна революционного вызвало соответственное отношение властей. Из газетной хроники начала 1906 года: «Петербургские композиторы предполагали устроить концерт (сначала даже проектировалось 4 с программами, посвященными музыке отдельных национальностей) в пользу голодающих, не разрешенный полицией, вероятно, ввиду того, что в программе были назначены такие „потрясающие основы" произведения, как „Запевка" Балакирева и „Эй, ухнем" Глазунова» [28].

ком Ленина и Красина по изданию «Новой жизни», повседневно помогала боевой технической группе ЦК РСДРП по подготовке вооруженного восстания и по сбору средств для приобретения оружия. Этим целям служили и концерты, при организации которых она была не только (вместе с А. М. Горьким и Н. Е. Бурениным) устроителем, но и вдохновенным их участником...

Широкий общественный резонанс получили организованные ею вместе с Горьким литературно-музыкальные вечера в Териоках (30 июля 1905) и Гельсингфорсе (1 февраля 1906), давшие значительные суммы в фонд партии.

Концерт в Териоках был формально устроен «на усиление средств Литературного фонда». Часть сбора с концерта пошла на помощь бастовавшим к тому времени уже больше месяца путиловским рабочим. 27 июля 1905 года Горький писал Е. П. Пешковой: «...Здесь, на Путиловском, форменный голод, голод — индийский. Ребятишки умирают десятками. Женщины иссохли от слез, но рабочие, несмотря на все это, держатся крепко. И если стачка продлится еще неделю — они выиграют. 30-го устраиваю концерт в Териоках, думаю, это даст тысячи 2,5 — каплю в море»[30].

Как говорилось в секретном донесении охранки в департамент полиции, утвержденная «программа означенного вечера была изменена... на сцене были проведены вещи, не обозначенные в программе...», во время исполнения в зале собирали деньги «в пользу боевой организации», «в пользу социал-демократической партии» и др., а по окончании концерта «...в одном из вагонов поезда собралось до 100 человек пассажиров, которые пели „Рабочую Марсельезу", „Дубинушку", другие революционного характера песни и, подъезжая к ст. Белоостров, кричали „Да здравствует Максим Горький", „Долой самодержавие", „Да здравствует свобода"»*[31].

В перечне антиправительственных деяний А. М. Горького московская охранка в донесении, датированном 11 января 1906 года, отмечала, что Горький «способствовал увеличению денежных средств для вооруженного восстания, выступая в

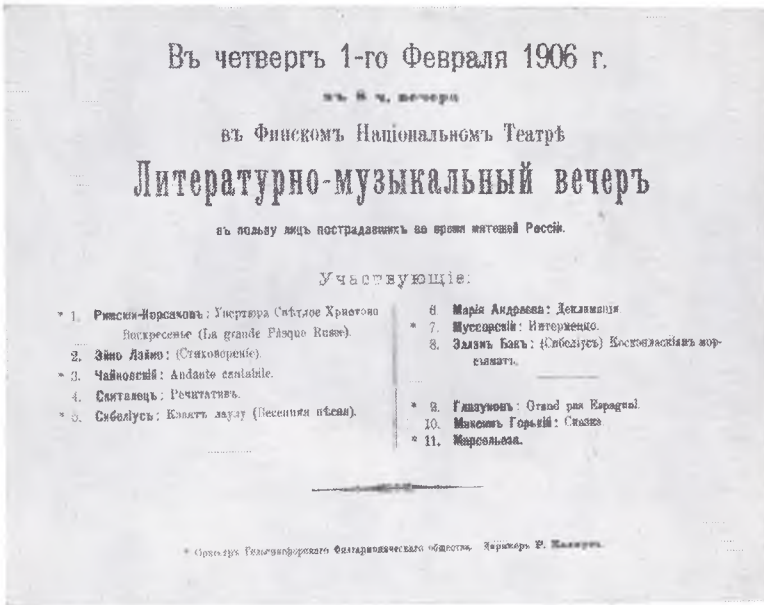
* «Все стихотворения, декламации, мелодекламации носили явно тенденциозный характер, и публика сильно волновалась, выражая свои одобрения исполнителям. После вечера особенно чествовали Горького, который на вечере прочел свое произведение „Человек"», — в свою очередь сигнализировало департаменту полиции финляндское жандармское управление.

М. Ф. Андреева. 1925—1926. Архив Н. Е. Буренина

качестве лектора на платных вечерах, часть сбора с которых отчислялась на заведомо революционные цели»[32].

Помогая вместе с М. Ф. Андреевой устройству таких вечеров, сам писатель выступал на них, однако, в период пребывания в России лишь в единичных, особо важных случаях. С. И. Мицкевич, рассказывая в книге «Революционная Москва» о многосторонней горьковской помощи большевикам Москвы, упоминает в связи с этим, что, когда в сентябре 1905 года он стал просить писателя выступить в концерте, устраиваемом финансовой комиссией МК в Малаховке, Горький ответил, что «выступает только по указаниям ЦК большевиков»[33].

Среди таких, осуществленных с одобрения ЦК партии, было выступление Горького на вечере, устроенном 1 февраля 1906 года в финском Национальном театре (Гельсингфорс). В программах недвусмысленно указывалось: «В пользу лиц,



Въ четвергъ 1-го Февраля 1906 г.

въ 8 ч. вечера

въ Финскомъ Національномъ Театрѣ

Литературно-музыкальный вечеръ

въ пользу лицъ пострадавшихъ во время мятежей Россіи.

Участвующіе:

* 1. Римскій-Корсаковъ: Увертюра Свѣтлое Христово Воскресенье (La grande Pâque Russe).
2. Зино Лайно: (Стихотворенія).
* 3. Чайковскій: Andante cantabile.
4. Скитальцъ: Речитативъ.
* 5. Сибеліусъ: Кэлэтъ лаулу (Весенняя пѣсня).
6. Марія Андреева: Декламація.
* 7. Мусоргскій: Интермеццо.
8. Залэнъ Бакъ: (Сибеліусъ) Космополитизмъ морскихъ.
* 9. Глазуновъ: Отвѣтъ рая Кораблю.
10. Максимъ Горькій: Сказка.
* 11. Марсельеза.

* Оркестръ Гельсингфорсскаго Филармоническаго общества. Дирижеръ Р. Каніусъ.

Программа литературно-музыкального вечера, устроенного А. М. Горьким и М. Ф. Андреевой 1 февраля 1906 г. в Гельсингфорсе. Музей А. М. Горького

пострадавших во время мятежей в России». Если судить по сохранившимся экземплярам программ, за исключением последнего, заключительного номера, «Марсельезы» (в исполнении оркестра гельсингфорсского Филармонического общества под управлением известного дирижера Р. Каниуса), остальные номера не выходили как будто за рамки обычного концертного репертуара: увертюра «Светлый праздник» Римского-Корсакова, Интермеццо Мусоргского, Анданте кантабиле Чайковского, «Весенняя песня» Сибелиуса, «Гран па эспаньоль» Глазунова в исполнении симфонического оркестра, «Сказка» М. Горького, «Речитатив» Скитальца, «Декламация» М. Андреевой...

На самом деле весь концерт, в подготовке которого участвовали знаменитый финский художник Аксели Галлен и скульптор Альпо Сайло, явился яркой революционной мани-

А. М. Горький и С. Г. Скиталец. 1901.
Музей А. М. Горького

фестацией. Страстным призывом звучало и чтение Горьким только что написанного им «Товарища», и выступление М. Ф. Андреевой со стихами «Кто за нас, иди за нами, чтобы не было рабов!», и «Речитатив» Скитальца, и многие другие номера программы, вплоть до заключительного, переплеснувшегося за стены концертного зала.

«В одном из примыкавших к большому залу помещений во время концерта был устроен митинг, — вспоминал впоследствии об этом Н. Е. Буренин. — Наши товарищи из Финляндской военной организации сумели использовать настроение присутствовавших солдат и матросов. Впервые пришлось услышать пение „Интернационала“ на шести языках: финском, шведском, русском, латышском, эстонском и еврейском. Впечатление было грандиозное»[34].

В период подъема первой русской революции «благотворительные» концерты, перераставшие в митинги, проводились большевистскими организациями во всех концах страны. В подготовке таких концертов-митингов иной раз непосредственно участвовали люди, имена которых золотыми буквами вписаны в историю революционного движения. Музыка для них уже давно была верным оружием в борьбе. И если рассказ о таких концертах может невольно перейти в рассказ о тех, кто стоял за их кулисами, был их зачинщиком и запевалой, вряд ли, думается, читатель сочтет это отступлением от темы. Тема та же: музыка — революции.

К числу таких концертов можно, бесспорно, отнести «благотворительный» вечер, о котором 11 октября 1905 года в специальном «совершенно секретном» рапорте доносил некий жандармский ротмистр (подпись неразборчива) начальнику Ярославского губернского жандармского управления: «По имеющимся агентурным сведениям, в среду 12 октября вечером в здании Демидовского юридического лицея состоится нелегальный концерт с участием студенческого хора под управлением известного агентуре студента лицея Николая Ильина Подвойского и посторонних лиц. Концерт будет платный, причем сбор поступит в революционный фонд Соц.-дем. раб. партии. Докладывая об изложенном, присовокупляю, что, ввиду ожидаемого в этот день в лицее скопления значительного количества неблагонадежных и крайне революционно настроенных, под влиянием последних московских событий, элементов, концерт, по всем вероятностям, закончится поли-

тической демонстрацией, которая может быть перенесена на улицу»[35].

Николай Ильин Подвойский... Это имя в те дни не сходило с полицейских документов, рапортов, филерских сводок и т. п. Незадолго до этого донесения полиция перехватила письмо одного из участников массового митинга молодежи, состоявшегося в том же ярославском Демидовском лицее. В письме рассказывалось: «...Правительство ругали без стеснения, а Гулак, т. е. известный всем нам Николай Ильич, разразился речью против государя императора».

В ответ на запрос департамента полиции Ярославское жандармское управление сообщало: «Упомянутый в письме „Гулак", по строго проверенным агентурным сведениям, оказался студентом Демидовского юридического лицея Николаем Ильиным Подвойским, принимавшим активное участие в деятельности Ярославского комитета РСДРП... Означенный Подвойский на конспиративно-партийных собраниях выступал в качестве оратора под кличкой „Гулак"»[36].

Гулак?!.

«Солдат революции» — так определил «означенный Подвойский» в одной из партийных анкет свое «социальное положение». Член КПСС с 1901 года, руководитель военной организации ЦК партии и председатель Военно-Революционного Комитета в Петрограде в дни октябрьского штурма 1917 года, выдающийся деятель Советского государства, Николай Ильич Подвойский (1880—1948) имел немало условных прозвищ и кличек, под которыми он вел когда-то нелегальную партийную работу. Среди них «Гулак» — на особом месте.

Это не только прозвище. Это и квалификация.

«Гулак» — так прозвали его в Ярославле товарищи за чудесный голос и редкую музыкальность в честь их общего любимца, популярного украинского певца и композитора С. С. Гулак-Артемовского.

Любовь к музыке, песня были для Подвойского неотделимы от регулярной службы «солдата революции», от музыки сражений за человеческие души и боев с царизмом. Вступил он в эти бои еще в ранней юности. Песня, песня народная, песня революционная подчас помогала ему находить кратчайший путь к сердцам товарищей, а затем и учеников еще в Черниговской духовной семинарии, куда он поступил четырнадцатилетним пареньком в 1894 году. Одаренный певец, знавший бесчисленное множество украинских песен, и скри-

пач-самоучка, он уже в 16—17 лет становится регентом семинарского хора.

К чему в конечном счете приводили устраиваемые молодым Подвойским спевки и какая «духовная музыка» грела его сердце, показала первая же черниговская маевка, состоявшаяся в 1896 году. Выехав на лодках на просторы разлившейся Десны, запевалы маевки, участники семинарского хора, опрокинули на берега взбудораженного Чернигова могучее «Эй, ухнем!», революционную «Дубинушку», напевы запрещенных украинских песен...

С восхищением и благодарностью вспоминают уроки Николая Ильича его бывшие воспитанники по семинарии. Один из них — народный поэт Советской Украины, академик Павло Тычина, обращаясь памятью к тем годам, пишет в поэме, посвященной дореволюционному Чернигову:

...Чернигов отвечал по чести
На посвист царского бича.
Про Николая Ильича
Подвойского приходят вести.
Тут след его трудов и дел.
Он в монастырском хоре пел.
Кто знал, когда он жил меж нами,
Что революционный дух
Зажегся в нем — и не потух.
Он бросился в борьбу, как в пламя.
Недавно же узнали мы:
Подвойский вышел из тюрьмы
С мечтой о новом грозном часе.
Там, где Путиловский завод,
Работает... Там свой народ.
И хорошо в рабочей массе... [37]

Уволенный из семинарии за политическую неблагонадежность, Николай Ильич в 1901 году переезжает в Ярославль, где в том же году поступает в Демидовский лицей. И... та же песня, что и в Чернигове. Регент студенческого хора, которым он увлеченно, со скрипкой в руках и нередко ведя первый голос, дирижирует, Подвойский еще активнее проводит спевки революционных песен, налаживает «пропаганду социализма рабочей песней» и за стенами лицея. В еще большем масштабе повторяет он здесь черниговский опыт, организуя вместе с Ем. Ярославским, В. Куйбышевым, В. Менжинским и другими ярославскими большевиками маевки.

В оставшихся незавершенными набросках воспоминаний Николай Ильич описывал первомайскую маевку, организо-

Н. И. Подвойский. 1905

ванную ими в 1905 году километрах в десяти-пятнадцати от города, в лесу. После митинга рабочие, подняв красное знамя, вышли из леса по направлению к городу. «...Революционные песни сменяли одна другую. В деревнях навстречу демонстрантам выходили крестьяне. Демонстранты вошли в город. В это время все силы полиции были заняты другой демонстрацией, которая происходила на Волге. Часть рабочих решила провести маевку на реке. Они разобрали все лодки и направились вверх по течению. По внешности это были обычные прогулки на лодках. Но вдруг лодки неожиданно объединились во флотилию. На одной из лодок был поднят красный флаг, и Волга огласилась революционными речами, вслед за которыми раздалось пение революционных песен. Волга, делая петлю, огибает Ярославль с трех сторон. Усиленные весенним половодьем звуки далеко разносились по городу. Казалось, весь город пел революционную песню. Полиция и жандармерия бросились к реке... Тем временем

демонстранты, шедшие с лесной маевки, свободно проходили по городу. Пение с реки и из города слилось в один хор...»[38]

Описывая этот первомайский песенный разлив, Подвойский не упоминал лишь об одной детали, которую досказывают его товарищи по ярославской большевистской организации: о том, как сильно и звонко звучали в этом хоре голоса участников студенческого хора во главе с его вожаком — «Гулаком» — Подвойским.

Этот хор, выпестованный и руководимый Николаем Ильичом, был, разумеется, и непременным участником «благотворительных» концертов, устраивавшихся местными большевиками в помощь рабочим-забастовщикам, для приобретения оружия для боевых дружин.

Выступления хора не ограничивались одним Ярославлем. В семейном архиве Подвойских сохранилось письмо, посланное в ноябре 1904 года женой и соратником Н. И. Подвойского Ниной Августовной сестре, М. А. Дидрикиль, сосланной в Вологду:

«...Меня просили справиться, нельзя ли в Вологде устроить концерт хорового малороссийского студенческого общества... Для этого просят узнать: 1) на какой сбор можно надеяться... 2) как будет относительно утверждения концерта губернатором; можно ли найти залу для концерта и где; 3) что охотнее будет слушать публика: один ли мужской хор или смешанный — мужской и женский. Пожалуйста, узнай об этом и напиши поскорее, т. к. желательно, чтобы концерт состоялся до 7 декабря. Напиши также о том, каковы требования к музыкальным произведениям у вологодской публики. Члены общества народ симпатичный, а благотворительная цель первого предполагавшегося концерта им симпатична...»

Упоминание о «симпатичной цели» расшифровывает приложенная копия открытого письма, адресованного тремястами студентами лицея министру народного просвещения. Клеймя «клерикально-полицейскую систему развращения и фальсификации нравственных сил молодого поколения, попавшего на Ваше воспитание», студенты в этом письме предупреждали:

«...Близок миг победы. Народная воля крепнет, а Ваше здание покрывается несмываемым позором кровавых преступлений. Трепещите! Суд идет! Студенты Демидовского лицея»[39].

В октябрьские дни 1905 года студенческий «малороссийский» хор изо дня в день выступал на многолюдных собраниях и митингах, происходивших в здании Демидовского лицея. О таких выступлениях говорится, в частности, в жандармских донесениях от 11, 13, 15 октября. Выступал этот хор и на народном митинге в здании лицея 14 октября, где одним из требований было немедленно освободить арестованного в этот день Н. И. Подвойского.

Занятый организаторски-революционной работой (в частности, формированием рабочих дружин), сам Подвойский в те дни не участвовал в выступлениях хора. Но в этом острой нужды уже не было — из среды участников хора он сумел вырастить достойную смену. Что же касается репертуара, то он был давно отлично разучен и не раз проверен на концертных выступлениях и рабочих демонстрациях!

Голос самого Подвойского как запевалы революционных песен в последний раз прозвучал в Ярославле на демонстрации рабочих железнодорожных мастерских, организованной местными большевиками 20 октября 1905 года. В жандармском рапорте о демонстрации указывалось: «В этой толпе несли... флаг красного цвета с надписью: „Да здравствует свобода!" Демонстранты пели революционные песни и кричали „ура!". Вожаком этой партии был известный студент Подвойский, который и вывел демонстрантов на Духовскую улицу...» [40]

Рапорт умалчивает, что по приказу губернатора нарядами полиции и казаков, вкупе с бандами черносотенцев, было начато зверское избиение безоружных демонстрантов. Изувечен ими был и Николай Ильич. В тяжелом состоянии, с отбитыми легкими и семнадцатью тяжелыми ранениями, он был доставлен в больницу, а затем спрятан в надежном месте от полицейских ищеек. С трудом выхоженный товарищами, он навсегда лишился возможности петь, но увлеченность музыкой и песней, так же как и владение искусством пропаганды песни, сохранил до последних дней (вспомним хотя бы рассказ М. С. Кедрова, как летом 1917 года Николай Ильич руководил разучиванием «Интернационала» делегатами военных организаций большевиков и какие это дало результаты — давний опыт регента пришелся тут как нельзя более кстати!..).

На «благотворительном» концерте, с которого начат наш рассказ, Николай Ильич (вопреки утверждениям его биографов) выступлением студенческого хора не дирижировал.

И все же полицейский шпик, назвав его руководителем хора и концерта, не ошибся. «Рука Подвойского» явственно ощущалась и на всей программе концерта-митинга в Демидовском лицее, и в выступлении хора. Тщетно искать отзывы об этом вечере в местной прессе. Так что придется поневоле вновь прибегнуть к помощи нашего испытанного «консультанта» — архивов департамента полиции.

По живым следам концерта в донесении, представленном ярославскими ищейками командиру корпуса жандармов, указывалось:

«12 октября [1905] в рекреационных залах Демидовского юридического лицея состоялся нелегальный концерт в пользу забастовавших рабочих г. Ярославля. Разрешение на зал для концерта было испрошено студентами у директора лицея, которому студенты заявили, что устраивают концерт в пользу малороссийского землячества. Концерт, начавшийся в 9 часов вечера, окончился в $10^1/_2$ ч. Программа концерта была следующая: скрипка (испол. свободный художник Миттерман *), несколько легальных малороссийских песен, исполненных хором студентов под управлением студента Федора Ивановича Шешковского. Нелегальные песни: „Варшавянка", „Красное знамя", „Дружно, товарищи...", „Смело, друзья...", „Я нашел, нашел, кто виновник наших зол" (исполнены хором), несколько легальных стихотворений, порицающих капиталистическое производство...» [41]

Концерт органично вылился в митинг, где, сообщалось в том же донесении, говорили о том, что «...только одна социал-демократическая партия является верной выразительницей интересов рабочего пролетариата, что благо пролетариата есть благо всего народа и что освободиться от самодержавного режима можно только путем народного восстания... После закрытия митинга всеми присутствующими была пропета стоя „Марсельеза". На митинге присутствовало свыше четырехсот человек (сорок человек рабочих), независимо от входной платы на митинге был произведен сбор в пользу нелегального Красного Креста, давший, считая и плату за вход, около 400 рублей».

* Фамилия талантливого скрипача и музыкального педагога Б. Геркена-Миттермана, окончившего Московскую консерваторию в 1904 году, встречается и в других полицейских донесениях о революционных «благотворительных» концертах, устраивавшихся в 1905 году при его активном участии в Ярославле, Рыбинске, Костроме.

Такие полицейские «рецензии» могут служить хорошим подспорьем для историка в дополнение к коротким строкам объявлений о предстоящих благотворительных концертах или к глухим цифрам денежных отчетов местных партийных организаций, где в графе «Приход» нередко встречается упоминание о бо́льших или меньших суммах, полученных «от продажи билетов», «от вечеринки» и т. д.

...В двадцатых числах февраля 1912 года в связи с отправкой в ссылку большевиков, осужденных по процессу Московского комитета РСДРП, московская партийная организация устроила в помещении Охотничьего клуба вечер в фонд помощи ссыльным. Официально концерт проводился как вечер в пользу воронежского землячества студентов технического училища. В последнюю минуту полиция разнюхала об истинном адресате сбора, и на собранные деньги был наложен арест. В полицейской «рецензии» на вечер, составленной опытным филером по кличке «Блондинка», указывалось:

«Несмотря на то, что о вечере этом почти не было никаких публикаций и продажа билетов производилась как бы келейно, вместительный зал Охотничьего клуба, вмещающий 600—700 человек, оказался переполненным... Секретное назначение сбора объясняет также ту отзывчивость, с какою на призыв устроителей откликнулись артисты и артистки. Кроме лиц, перечисленных в программе, добровольно изъявили согласие выступать еще артисты Москвин, Горев и пианист Блюмберг. Обычно на всяких благотворительных концертах бывает обратное явление — многие обещавшие участвовать не приезжают, здесь же, зная цели концерта, артисты шли навстречу устроителям» [42].

Полицейской «Блондинке» нельзя отказать в наблюдательности. Да, действительно, участие в т а к и х благотворительных концертах для всего лучшего в артистической среде, в музыкальном мире было делом чести, гражданским долгом. И пусть во многих случаях выступавшим оставался неизвестен точный адрес, по которому шел сбор. Они и не добивались этого. Им достаточно было понять, из какого политического лагеря приходили к ним «антрепренеры».

«Широко развертывая нелегальную работу, питерская организация большевиков использовала для своих целей и всякую легальную возможность, — сообщает А. А. Андреев. —

Особенно успешно использовались для этого больничные кассы. Довольно часто устраивались встречи в зале Тенишевского училища, где давались концерты и спектакли, читались лекции. Денежные сборы шли в фонд помощи арестованным, ссыльным товарищам и их семьям. На одном из таких вечеров, насколько помню, Демьян Бедный читал свои произведения».

Рассказ А. А. Андреева дополняет С. П. Стриевская, участвовавшая в годы первой мировой войны в сборе средств для нелегальной рабочей печати и для политических ссыльных:

«Сидя на лекциях, мы пускали по рядам подписные листы, организовывали вечера и концерты. Большую помощь нам оказывал писатель-большевик Демьян Бедный. С успехом читал он на литературных вечерах свои боевые стихи и басни. В поисках средств мы ходили на квартиры к прогрессивно настроенным писателям, профессорам, артистам. Помню, что значительную сумму я получила от кого-то из известных артистов Мариинского театра. Запомнилось также посещение квартиры А. Блока. Он принял нас любезно и внес в пользу заключенных довольно большую сумму. Мы были взволнованы фактом встречи и разговора с любимым поэтом — властителем дум молодежи» [43].

Неизменная участница благотворительных концертов, устраивавшихся революционно-демократическими организациями, солистка Большого театра Надежда Васильевна Салина (1864—1956) рассказывает:

«Вспоминается, как приезжал ко мне и просил принять участие в концерте В. П. Потемкин*. Я не была осведомлена, какие концерты и для кого он устраивает. Но, не спрашивая ни о чем, я ехала и пела...» [44]

Участие в таких концертах, когда музыка революции сливала воедино эстраду и зал, во многих случаях оказывалось

* Видный деятель Советского государства, академик В. П. Потемкин (1878—1946) был в те годы активным членом лекторской группы МК партии, преподавателем рабочих Пречистенских курсов. Имя Н. В. Салиной как участницы крамольных концертов упоминается в ряде документов московской охранки. Фигурирует оно и в отчете концертного комитета Московских высших женских курсов, захваченном полицией при обыске в редакции газеты «Голос студенчества». Значительная часть сбора с концерта, устроенного комитетом 10 ноября 1908 года «в пользу нуждающихся студентов», была передана РСДРП.

превосходной школой общественного самосознания для их участников. Недаром ряд выдающихся артистов, музыкантов, выступавших на таких концертах, в дальнейшем все теснее связывал свои пути с широкой народной аудиторией, а иные из них становились активными помощниками революционной демократии в ее повседневной борьбе. Строки газетных объявлений о благотворительных концертах и еще более редкие строки отчетов не исчерпывают, разумеется, даже малой доли богатства содержания многих из этих концертов. Они не могут передать подспудной взрывчатой силы таких вечеров, как и не в силах дать представление о всем обилии замечательных имен участников.

Рецензий об этих концертах почти не сохранилось, но разве не стоит десятков рецензий одна строка, выжженная (это не описка: именно выжженная, а не написанная) на раме увеличенной фотографии мальчонки в матросской форме, которая долгие годы висела на почетном месте в квартире Василия Ивановича Качалова, а ныне украшает Музей МХАТа.

Прославленный художник русской сцены, гордость Московского Художественного театра — Качалов был связан с многими деятелями большевистской партии не только узами дружбы. Еще в 1903 году на его личный адрес шли из-за границы письма-инструкции «Кати» (Н. К. Крупской) московским искровцам. На его квартире скрывался от полиции ленинский соратник Николай Эрнестович Бауман (1873—1905), убитый 18 октября 1905 года московскими черносотенцами. С открытой душой откликался Качалов — будь то в самой России или за границей — на любое предложение об участии в концертах, устраиваемых революционными организациями. Его имя обеспечивало и резонанс концертов, и большие суммы сбора. Не удивительно поэтому, что в донесении департамента полиции о концерте, происходившем летом 1911 года в Париже, особо отмечалось, что выступление Качалова вызвало «сильный подъем настроения в публике, которая устроила Качалову овацию, как артисту и другу революционного движения»[45].

Памятью о концерте, организованном финансовой комиссией МК партии в 1907 году в зале Благородного собрания в Москве, и является фотопортрет, ныне висящий в Музее МХАТа.

«Как бы часто ни выступал для нас Василий Иванович,— рассказывает организатор этого концерта Олимпиада Нико-

лаевна Мицкевич, — и речи не могло быть, чтобы он согласился на получение какого-либо гонорара. Тогда мы решили отблагодарить его оригинальным подарком. Увеличенный портрет его сынишки Димы (ныне заслуженный деятель искусств РСФСР В. В. Шверубович) был преподнесен ему на концерте, что вызвало бурю оваций и взволновало Василия Ивановича. Наш подарок он очень ценил. В тот же вечер он повесил портрет в своей гостиной. Это было небезопасно для Василия Ивановича, потому что нашим доморощенным художником — студентом Денисовым на рамке, кроме цветов, были выжжены (по моему заказу) буквы: „ОТ ФК МК РСДРП", что означало: „От финансовой комиссии Московского комитета Российской социал-демократической рабочей партии"» [46].

Качалов не только сам охотно выступал на «красных концертах», но и активно привлекал к участию своих товарищей по театру, друзей из музыкального мира. Так, в концерте в Благородном собрании вместе с ним помогал налаживать программу выдающийся театральный композитор, заведующий музыкальной частью МХТа Илья Александрович Сац. Как и для Качалова, участие в таких концертах было для Саца своим, кровным делом. Недаром в Московском жандармском управлении еще в мае 1905 года было заведено «Дело по описи № 161 по поводу обнаруженной пачки с преступными прокламациями и № газеты „Искра" в квартире № 39 дома Левина на Малой Бронной улице г. Москвы, в коей жил Березинский 2-й гильдии купеческий сын Илья Александров Сац» [47].

Говоря об известных театрально-музыкальных деятелях, безотказно участвовавших в «красных концертах», работники финансовой комиссии МК партии О. Н. Мицкевич, А. А. Дононова и другие с особой теплотой одним из первых называют имя великого русского певца Леонида Витальевича Собинова (1872—1934).

В ноябре 1905 года Собинов писал из Милана другу в Москву:

«...За время моего отсутствия я как-то отстал от действительной жизни и борьбы интересов в России... Прочитанные номера всколыхнули во мне опять всю эту ненависть к околевающему режиму, к несчастию продолжающему отравлять воздух запахом своего разложения. Читая вчера эти газеты,

я забыл свои репетиции и снова душой пережил все то, чему был свидетелем начиная с октябрьских дней...»

И — месяц спустя под впечатлением известий о разгроме московского восстания:

«...Правительство одержало победу, это правда, но победу постыдную, которая все равно не спасет от кризиса, от краха. И это будет великий день отмщения. Я хотел бы его увидеть, хотел бы дожить до этого дня» [48].

Собинову, как и ряду других выдающихся русских художников, довелось увидеть «великий день отмщения». Со всей увлеченностью участвовал он в строительстве нового социалистического общества, в пропаганде музыкального искусства. И так же как его соратники, мог с гордостью сказать, что в революцию пришел еще задолго до того, как была завоевана свобода.

Мог сказать, но никогда не говорил. И тем красноречивей факты, обнаруживаемые при просмотре архивных документов. Приведем хотя бы такой:

«...Вчерашний концерт прошел с выдающимся успехом... Кумир москвичей, только что оправившийся после болезни, вчера явился перед публикой впервые и удостоился колоссальных по размерам оваций. Петь ему пришлось положительно без конца...»

«...Изящный Ленский — г. Собинов был в этот вечер в особенном ударе: голос симпатичного певца звучал с чарующей прелестью. Повторенная ария перед дуэлью положительно представляла шедевр как по музыкальной передаче, так и по глубине чувств и тонкости отделки деталей...» [49]

Какую из газет, вышедших в Москве в последних числах января 1902 года, вы ни раскрыли бы — «не счесть алмазов» похвал первым после перерыва выступлениям «симпатичного певца» в концертах или спектаклях. И лишь об одном из его выступлений, состоявшихся в те дни, выступлении, правда, не совсем обычном, говорилось в самых беглых и неопределенных выражениях. О выступлении на банкете, устроенном 26 января 1902 года в честь приехавших в Москву из Петербурга писателей П. И. Вейнберга, Н. К. Михайловского и П. Д. Боборыкина.

«По-московски радушно и хлебосольно чествовал вчера Литературный кружок петербургских гостей... Не было конца речам... В третьем часу ночи гости встали из-за стола. Затем общество разбилось на группы, и задушевная беседа продлилась чуть не до четырех часов...» — сообщало наутро «Рус-

ское слово». Судя по напечатанному там же фельетону С. Яблоновского, в свою очередь писавшего, что «банкет удался на славу», «слава» эта выражалась преимущественно в хлебосольстве: «...И если в Москве нет беллетристов, то семга, икра, поросята и тысячи сортов закусок говорят, что „не бездарна та природа, не погиб еще тот край", где душевное равновесие поддерживается таким богатством снеди».

Другой фельетонист газеты, перечисляя выступавших на банкете, мельком упоминал о выступлении Л. В. Собинова: «Симпатичный певец любви Большого театра сказал глубоко прочувствованное слово»[50]. И мы, вероятно, так никогда бы и не узнали ни то, какие чувства воодушевляли «певца любви», когда он держал свою речь, ни то, что как раз эта речь, а отнюдь не икра или семга оказалась в центре вечера, если бы не сохранившееся в архивных фондах департамента полиции дело об этом банкете.

Дело озаглавлено: «Чествование писателей Петра Вейнберга и Николая Михайловского 26-го января 1902 года в помещении Московского Литературно-художественного кружка». С первого и до последнего листа оно посвящено лишь тому, что «...артист императорских театров Собинов позволил себе произнести речь крайне возмутительного содержания и с политической тенденцией», как говорилось в «совершенно секретном» донесении обер-полицмейстера, генерал-майора Трепова, открывающем это дело.

В ответ на пометку министра на полях: «Что же именно?» — следуют документы. Среди них — выписка из перехваченного полицией письма курсистки, присутствовавшей на этом вечере: «...Речи, произнесенные на банкете, были очень бледными... Единственная речь была Собинова (певца), который сказал, что мы находимся закованными в цепях, но что России необходима свобода. Это чувствует и понимает больше всего молодежь...»

То же подтверждал и рапорт начальника охранки Зубатова, сообщавшего, что в своей речи Собинов «...говорил об угнетенном состоянии, в котором в настоящее время находится русский народ, и о своем полном сочувствии студенческому движению как к попытке добиться лучшего для России будущего...»[51].

Легендарной славой окружены знаменитые собиновские благотворительные концерты в пользу студенческих организаций. На средства, вырученные от этих концертов, получили образование десятки юношей, многие из которых приобрели

в дальнейшем широкую известность. Среди «собиновских стипендиатов» были и молодой большевик, в будущем видный деятель Советского государства, нарком юстиции Д. И. Курский, и писатель Леонид Андреев, и Иван Каляев, и выдающийся хирург Р. Бенсловский, и известный математик А. Бутягин, историк Н. Павлов-Сильванский, профессора Е. Марциновский, Б. Сыромятников и другие.

«Мы, студенты, его боготворили. Любили мы его по двум причинам: во-первых, конечно, за его несравненный голос. Во-вторых, мы его любили за то, что он никогда не отказывался петь в пользу студентов...» — вспоминает Н. А. Семашко[52].

«Когда на Высших женских курсах были исключены студентки за неоплату учения, Собинов внес за них деньги, причем сделал это анонимно,—рассказывает профессор М. С. Неменова-Лунц. — Мое знакомство с ним и произошло на почве его помощи молодежи. У студентов была большая нужда. Мы организовали в консерватории нелегальную кассу, которая дала возможность многим музыкантам получить образование. Недавно умерли два великих артиста, которые воспитывались на средства Собинова, устраивавшего для этой цели концерты. Мне, в ту пору курсистке, не раз доводилось переправлять по его поручению большие суммы денег в Швейцарию для помощи эмигрантам»[53].

Общественная деятельность Л. В. Собинова в дореволюционные годы не ограничивалась, однако, неиссякаемой, неутомимой материальной помощью трудовым слоям студенчества, голодающим крестьянам и т. д.

Из воспоминаний К. И. Чуковского известно, как щедро помог Леонид Витальевич изданию одного из самых дерзких сатирических журналов эпохи первой русской революции — «Сигнала», выходившего под его редакцией: «Журнал очень скоро закрыли, редактора посадили в тюрьму, но следователь по особо важным делам так и не узнал одной тайны, которая была связана с этим журналом. „Сигнал" издавался в значительной мере на средства Леонида Витальевича Собинова».

Чуковский вспоминает и о своей первой встрече с Собиновым, произошедшей в том же 1905 году на квартире у известной пианистки Е. Штемберг, в ее петербургской мансарде, где завсегдатаями были молодежь: «Собинов был в офицерском кителе с университетским значком. Он только что вернулся со спектакля... Когда расположившаяся в далеком углу на

ковре шумная компания кавказских студентов грянула какую-то мне неизвестную песню, он заулыбался, закивал головой и как-то по-студенчески, просто и молодо уселся на том же ковре в самой гуще этого нескладного хора и запел их песню вместе с ними, и было видно, что для него это дело обычное, что здесь он в своей среде — не только кумир, но и собрат молодежи.

Песня была революционная. Студенты в ту пору, в 1905 году, не пели других. И потом, когда тут же на ковре начался разговор на революционные темы, Собинов вполголоса продекламировал хлесткие и едкие стихи, шельмовавшие Трепова, Победоносцева, Витте... Лишь гораздо позднее, четверть века спустя, я случайно узнал от Леонида Витальевича, что автором тех революционных стихов, которые он декламировал тогда перед нами, был он сам *.

Его будущему биографу будет, я думаю, небезынтересно узнать, как много и охотно он жертвовал Петербургскому обществу помощи политзаключенным... Его щедрость была легендарной» [55].

Немало подтверждений этого дают и другие воспоминания современников:

«...Он всегда защищал угнетенных и использовал для этого свое искусство и свое обаяние в обществе. Пользуясь удачным концертом, оставившим чарующее впечатление, он старался извлечь какую-либо помощь многим пострадавшим. Вспоминается, как однажды он после удачно проведенного концерта в одном великосветском обществе на вопрос высокопоставленного лица, чем можно отблагодарить его за доставленное удовольствие, не нашел ничего более для себя необходимого, чем походатайствовать о ныне заслуженном артисте А. В. Богдановиче, который в то время (1905 год)

* В архиве Л. В. Собинова сохранилось немало его сатирических стихотворений, ряд которых затрагивает острые политические темы. Среди них и эпиграмма, написанная во время так называемого Государственного совещания, происходившего в августе 1917 года в Москве, в стенах Большого театра (где Собинов был тогда директором), под председательством Керенского:

На совещанье имя славное Петра
Бросали партии, как мячик дружка в дружку.
В России и теперь достаточно добра,—
Зачем же во главе поставили Петрушку? [54]

(Прим. С. Д.)

сидел в тюрьме в Крестах за участие в студенческих беспорядках. Просьба Леонида Витальевича была сделана в такой форме, что она являлась как бы обязательной к исполнению, и Богданович был немедленно освобожден. И таких случаев было немало. Освободить кого-нибудь из тюрьмы, помочь в несчастье было для Леонида Витальевича естественной радостью, и он никогда об этом никому не рассказывал, делая все втихомолку...» [56]

«Искусству и общественной жизни надо служить одинаково и разумением, и восхищением» — эта надпись, сделанная Л. В. Собиновым на фотографии, подаренной им А. В. Богдановичу, в равной мере выражала символ веры обоих друзей.

«Мне кажется, что восстание теперь в интересах русского народа», — писал Собинов в письме из Милана, датированном 5 (18) декабря 1905 года, не подозревая, вероятно, что именно в тот день общегородская конференция московских большевиков, происходившая в училище Фидлера, приняла решение о начале всеобщей забастовки, которая должна была перерасти в вооруженное восстание.

«Я — политик скорее внутреннего чувства, чем развитого и опытного сознания», — признавался он в том же письме [57].

Анализируя дореволюционный путь Собинова, биограф великого артиста приходит к заключению:

«Высказывая подчас трезвые суждения по поводу революционных событий или некоторых явлений общественной жизни, он не искал прямого сближения с людьми, для которых революция была единственным делом, смыслом, целью всей жизни» [58].

Так ли это? И если сам Собинов, человек огромной славы и не менее великой скромности, никогда и нигде не афишировал ни дел своих, ни связей — нет ли все же фактов, опровергающих такую — распространенную, надо сказать, — точку зрения. Нет ли документов, которые свидетельствуют, что, не ограничиваясь «трезвыми суждениями», он еще в давние годы входил в активный, действенный контакт с практиками революции — большевиками?

Ответ на это мы найдем, если, не удовлетворяясь уже опубликованными материалами, обратимся к архивным фондам, и прежде всего к личному архиву самого артиста... Среди многочисленных документов и писем, хранящихся в этом архиве и ожидающих публикации, есть письмо, полученное Леонидом Витальевичем в ноябре 1925 года от ветеранов ре-

волюции, живших в «Доме Ильича» — подмосковном общежитии членов Общества старых большевиков. По поручению товарищей старый коммунист В. Восходов писал Собинову:

«...С 1 декабря наступают дни воспоминаний о 1905 годе... В „Доме Ильича" должен состояться вечер воспоминаний и концерт. Мы и хотим просить Вас принять участие в этом концерте, во-первых, как народного артиста республики Л. В. Собинова, во-вторых, как „вспоминателя" о 1905 годе. Мы приглашаем Вас на наш концерт наряду с В. И. Качаловым и В. Ф. Лебедевым — наших постоянных сотрудников в 1905 году. Будем на вечере вспоминать и о Вас, как представителях артистического мира, нам содействовавших в трудные минуты жизни...»

К сожалению, не сохранились записи воспоминаний, которыми делились ветераны революции на этом вечере, да и давно уж нет в живых подавляющего большинства его участников, включая участников концерта *. Но о чем и о ком там говорили, можно судить по характерному примечанию, которым В. Восходов заключал письмо:

«...Вы, вероятно, меня забыли. Я тот, который установил с Вами деловой контакт в 1905 году, был распорядителем на Вашем концерте в гимназии Брюханенко, получил от Вас дар в 1000 руб. для партии...» [59]

Так словно заново — прожектором высокой революционной цели — освещается стандартная строка стандартного газетного анонса об очередном благотворительном концерте «при благосклонном участии Л. В. Собинова...».

Не такую ли же, умело зашифрованную цель преследовал и концерт, устраивавшийся Собиновым в декабре 1903 года в Московском филармоническом обществе? В делах департамента полиции хранится донесение Трепова, возмущенно сообщавшего о категорическом отказе Собинова назвать лицо, которому он передал тысячу рублей — весь свой гонорар за «благосклонное участие» в этом концерте. А сколько еще их было?..

Это «благосклонное участие» не ограничивалось одними выступлениями на эстраде. Своеобразной формой мобилиза-

* В архиве Л. В. Собинова сохранилась программа этого вечера, состоявшегося 7 декабря 1925 года в Доме ветеранов революции им. Ильича. Среди участников концерта названы В. В. Барсова, Л. В. Собинов, проф. Л. М. Цейтлин, В. Н. Яхонтов, хор под управлением М. Е. Пятницкого, гармонист М. Я. Макаров, чтица А. О. Третьякова.

ции средств в партийный фонд служила на таких концертах и продажа фотографий популярных писателей и артистов с их автографами. Когда зал наполняла более или менее «денежная» публика, привлеченная именами участников и в подавляющем большинстве случаев не подозревавшая об истинной подоплеке концерта, в антрактах устраивались аукционы. На иных аукционах цена за собиновскую открытку доходила до 10—20 рублей. С величайшей охотой, рассказывает О. Н. Мицкевич, передавал для этой цели Леонид Витальевич представителям финансовой комиссии МК свои «авторизованные» фотографии.

Пред нами — одна из таких фотографий, шестидесятилетней давности. Рукой артиста на ней написаны всего три слова: «Ради доброго дела».

И еще один документ из семейного архива Собинова. Давнее деловое письмо его доверенного: «Уважаемый Леонид Витальевич! Перевод в Lausanne M-elle Tamara Chiffer сде-

лан 23 октября 1906 г. по адресу Lausanne, Solitude 26 через Banque Féderale a Lausanne на 2640.90 + расходы, а всего списано с Вашего счета р. 1000. На Вашем счету 11 ноября остается р. 1415. 93 коп...»

Что скрывается за этой сухой денежной справкой, дает понять письмо, полученное вдовой Л. В. Собинова — Н. И. Собиновой — спустя 55 лет после того, как студентка Тамара Шиффер, связанная с кругами русской революционной эмиграции в Швейцарии, получила в Лозанне тот перевод. Осенью 1960 года, делясь с Ниной Ивановной воспоминаниями о давних встречах с Собиновым, Т. В. Шиффер-Карпова писала (сохраняю ее рассказ во всей его непосредственности):

«...В 1906 году я приехала в Милан из Лозанны, где жила уже второй год, и совершенно неожиданно встретила Леонида Витальевича... Он знал меня еще девочкой 11—12 лет (мой отец — чех-музыкант)... разговорились, и что меня поразило, это поразительное его участие в судьбе нашего революционного комитета и студентов. Я этого разговора сама не поднимала, а Л. В. сам интересовался положением. Когда я уезжала из Милана, Л. В. передал через меня неожиданно 500 рублей для передачи комитету, обещая дать еще. Потом решил дать концерт в Лозанне в пользу революции... Комитет очень просил Леонида Витальевича приехать в Лозанну, а также написать, не желает ли Леонид Витальевич поехать в Женеву для встречи с Лениным, Плехановым и Мартовым... Через несколько дней я получила открытку, в которой Л. В. писал, что срочно уезжает в Россию, а оттуда напишет о дальнейших планах. Но вместо письма перевел мне на банк тысячу рублей для революционного комитета. Я поражаюсь все больше, когда мне говорят, что он не был членом партии. Да разве в этом дело?.. Если бы Леонид Витальевич не сочувствовал революционному движению, он бы в Женеву не поехал на собрание для встречи с Лениным. Ведь он знал, что Ленин — большевик. Знаю, что выступление Ленина произвело огромное впечатление на Леонида Витальевича... Я знаю, что после встречи с Лениным он особенно волновался за судьбу России и все время помогал деньгами — „делал революцию"... До сих пор меня поражает его абсолютно бескорыстное желание помочь молодежи. Разве в документах и письмах нет нигде о его встрече с Лениным? Все же вдали от Швейцарии все время думать о тяжелом положении эмигрировавших революционеров и послать деньги — это мог

сделать только Леонид Витальевич. Видевший и слушавший Ленина...»[60]

В письмах Собинова, сохранившихся в его архиве, упоминаний о посещении им каких-либо ленинских выступлений, к сожалению, нет. Впрочем, трудно было бы рассчитывать на это: он не раз мог убедиться, что переписка его перлюстрируется царской цензурой, и таких деталей зарубежных встреч в письмах не касался.

Уже давно нет в живых и самой Т. В. Шиффер-Карповой, которая могла бы более подробно прокомментировать свой рассказ. Но расписка о переводе денег зарубежному революционному студенческому комитету — перед нами. И фотокарточка с надписью: «Ради доброго дела!». И письмо от старых большевиков с напоминанием о еще одной тысяче рублей, пожертвованной Собиновым на такие же «добрые дела»... Независимо от того, смог ли Собинов непосредственно услышать живой ленинский голос (кто знает, быть может, мы еще найдем подтверждение этого?..),— то, к чему призывали Ленин и его соратники передовую русскую интеллигенцию, осознавалось им всем сердцем.

Эта гражданская позиция артиста, его щедрая систематическая помощь революционной молодежи, естественно, вызывали озлобление реакционеров. Не случаен поэтому инцидент, разыгравшийся как раз в дни, когда революционная студенческая организация в Швейцарии получила от него тот перевод, о котором рассказывалось выше.

«Талантливого артиста принимали очень радушно. Внимание публики обратил вчера венок, поднесенный Л. В. Собинову в одном из антрактов, больших размеров, с огромными лентами национальных цветов и с весьма ясно отпечатанными инициалами „почитателя" — А. Ш. Эти ленты и инициалы заметил артист. Не прикоснувшись к венку, он жестом пригласил из-за кулис капельдинера. Тот и унес венок...» — сообщали 18 ноября 1906 года московские газеты о казусе, происшедшем накануне в Никитском театре на гастрольном спектакле Собинова «Фра-Дьяволо».

На следующий день в газетах появилось письмо артиста, с возмущением писавшего о провокационной попытке поднести ему «венок с обозначением на трехцветных лентах: А. С. Шмаков — Л. В. Собинову»:

«...Подобное подношение, явно носившее демонстративный характер и крайне меня озадачившее (и, смею думать, не одного меня), я могу объяснить только злой шуткой ка-

кого-нибудь остроумца, против которой я и протестую горячо настоящим письмом. К г-ну Шмакову я никакого абсолютно отношения не имею ни как к частному лицу, ни как к общественному деятелю...»[61]

Если учесть, что Шмаков был одним из воинствующих представителей крайне правой, монархической клики, оголтелой «черной сотни», это заявление, подписанное: «Артист Леонид Витальевич Собинов» (без упоминания: императорских театров), приобретало особый смысл.

Ответ взбешенного Шмакова, которому понадобилось добрых десять дней, чтобы собраться с мыслями, ставил точки над «и».

В письме, напечатанном в черносотенной газете «Вече», Шмаков отрекался от своего причастия к тому, что «...„артисту", как он сам себя именует, Собинову... был поднесен украшенный русскими трехцветными лентами венок». Напоминая, что Собинов вкупе с друзьями своими Горьким и Шаляпиным множество раз пел в пользу участников освободительного движения, Шмаков угрожающе писал: «Уж одним этим, если вы и могли чего заслужить от меня, то, разумеется — не венка...» Письмо кончалось прямым доносом по поводу того, что «...„артист" чуждается именно таких лент, как эмблемы патриотизма»[62].

Брань шмаковых служила лучшей похвалой артисту, связанному с передовой революционной демократией.

Пример Собинова не единичен. Воспоминания современников, ветеранов большевистской партии, документы Центрального партийного архива сохранили немало подтверждений активного участия ряда видных музыкальных деятелей в вечерах и концертах, устраивавшихся в пользу партийных большевистских организаций и партийной рабочей печати как в России, так и за рубежом. Ряд таких славных имен, начиная с Н. А. Римского-Корсакова, назван выше.

Еще не известна интенсивность их участия в таких концертах. Во многих случаях оно неизмеримо больше, чем это можно заключить из случайно уцелевших документов и редких газетных объявлений. Письмо старых большевиков, случайно обнаруженное в архиве Собинова,— тому свидетельство. Не известны и имена многих участников «красных» благотворительных концертов — и здесь также возможны самые неожиданные открытия. Приведу хотя бы одно из характер-

ных писем, хранящихся в Центральном партийном архиве, в фонде переписки Н. К. Крупской как секретаря ЦК РСДРП с представителями местных партийных организаций.

В этом письме, датированном 14(27) февраля 1914 года, представитель парижской секции РСДРП Г. Котов сообщал ЦК об открывшемся незадолго до того в Париже партийном клубе: «...Первым предприятием были дискуссии по национальному вопросу, это продолжение реферата Ильича... вход был открытым для всех, помещение Café Odeon... вероятно, в недалеком будущем будет поставлен концерт в пользу „Правды". Дело это обстоит так: явился какой-то молодой, совсем еще парнишка, композитор музыки и предложил свои услуги устроить концерт, исключительно из его вещей, он на себя берет организацию исполнителей этого концерта, т. е. всех артистов, а наше дело — билеты (и все остальное, кажется), концерт должен быть не без удачи. Композитор этот русский одессит, говорят, что он своей музыкой в Одессе произвел фурор...»

К сожалению, ни в документах парижской секции РСДРП, архив которой сохранился далеко не полностью, ни в переписке Крупской с представителями партийных организаций, ни в чьих-либо воспоминаниях не удалось пока что найти более подробные сведения о том, довелось ли организовать этот концерт. Остается пока нерасшифрованным и имя искренне желавшего прийти на помощь большевистской рабочей газете инициатора концерта, молодого русского музыканта. Из письма лишь можно заключить, что это уроженец Одессы, который весной 1914 года то ли учился, то ли находился в эмиграции в Париже. Возможно, что дальнейшие поиски помогут уточнить и это имя, и фамилии других безымянных музыкантов, про участие которых в благотворительных концертах мельком упоминается в переписке агентов «Искры», сотрудников «Звезды» и «Правды» и работников местных большевистских организаций ЦК партии.

Эти поиски помогут, вероятно, уточнить и связь с революционной демократией выдающегося русского оперного артиста, имя которого встречается в переписке В. И. Ленина с родными.

«...Был на днях в опере, слушал с великим наслаждением „Жидовку". Я слушал ее раз в Казани (когда пел Закржевский) лет, должно быть, 13 тому назад, но некоторые мотивы остались в памяти...» — писал Владимир Ильич родным из Мюнхена в феврале 1901 года (*55*, 202). Партия Елеазара в

опере Галеви была одной из самых популярных в обширном репертуаре Ю. Ф. Закржевского (1852—1915). Молодой Ленин слушал его в пору самого расцвета артистического дарования певца — поздней осенью или зимой 1888 года. В Казани Закржевский многократно гастролировал, пять сезонов подряд (с 1884 по 1889 год) служил в казанском оперном театре, но участвовал там, как выясняется, не только в оперных спектаклях, а и в «красных концертах», что и припомнили ему на закате жизни полицейские власти.

Судьба артиста, бывшего когда-то «кумиром публики, а особенно молодежи — студентов и курсисток», как писал о нем в своих воспоминаниях восторженный его поклонник Ф. И. Шаляпин, сложилась драматично. Тяжело больной, изнуренный нуждой, всеми забытый, он в Казани же и умер. Незадолго до его кончины в газете «Русское слово» (4 апреля 1913) появилась телеграмма казанского корреспондента: «Администрация не разрешила устройство концерта в пользу престарелого, когда-то известного оперного артиста Закржевского, любимца московской публики. Запрещение мотивировано тем, что Закржевский будто бы несколько лет назад „помогал революционерам"».

«Расшифровка» архивных материалов, воспоминания старых большевиков — организаторов революционных «благотворительных» концертов — могут не только восстановить незаслуженно забытые страницы музыкально-общественной жизни дореволюционных лет. В ряде случаев они позволят вернуть истории нашей музыкальной культуры имена художников, по той или иной случайности выпавшие из поля зрения исследователей и неизвестные читателям и слушателям новых поколений. Меж тем они были не только отличными музыкантами, но и верными союзниками рабочей партии в ее борьбе, и это еще более определяет их право на долгую добрую память.

...Посетители Третьяковской галереи, знакомясь с шедеврами русской скульптуры XX века, подолгу останавливаются у бюста, запечатлевшего черты основоположника научного коммунизма. Этот первый русский скульптурный портрет Карла Маркса был создан в 1905 году по просьбе Московского комитета партии большевиков выдающимся скульптором, активной участницей революционного движения Анной Семеновной Голубкиной (1864—1927).

Создание скульптурного изображения Маркса имело не только большое пропагандистское значение. Деньги, вырученные московскими большевиками за продажу и за розыгрыш на нелегальных лотереях гипсовых слепков, шли в партийную кассу, на вооружение боевых дружин и другие неотложные расходы.

Гипсовый экземпляр, хранящийся ныне в Третьяковской галерее, попал туда из собрания мемориальной квартиры-музея А. С. Голубкиной. В квартире же этой он очутился лишь 30 лет спустя после того, как был сделан и — не продан, нет, а вручен как почетный подарок большевистской партии молодому пианисту Марку Мейчику.

Передавая осенью 1940 года этот бюст верным хранителям наследия Голубкиной — В. Н. Голубкиной и С. И. Лукьянову, Мейчик оставил в квартире-музее А. С. Голубкиной письменную запись об истории подарка.

Вот она:

«С Анной Семеновной Голубкиной мне приходилось встречаться несколько раз в период 1905—1910 годов... Бюст Карла Маркса работы Голубкиной я получил от нижегородской организации социал-демократической партии в декабре 1905 года в благодарность за данный мной концерт, сбор с которого поступил в пользу организации.

В Москве в то время было, если память мне не изменяет, военное положение — во всяком случае концерты должны были заканчиваться не позднее 11 часов вечера. Мой концерт (Малый зал тогдашнего Дворянского собрания) кончался примерно без пяти минут одиннадцать, а так как публика требовала повторений, то на эстраду вышел представитель полиции и стал с часами в руках у рояля. Тогда я вышел и сыграл одну из пьес Рахманинова, продолжавшуюся около трех минут, причем полицейский все время смотрел на часы. Концерт окончился без одной минуты одиннадцать.

Когда я вернулся домой, мне был привезен бюст Маркса работы А. С. Голубкиной, привезен тем же лицом, которое меня пригласило дать концерт. Рано утром это же лицо неожиданно явилось вновь, чтобы предупредить меня, что организация провалена и ночью частично арестована и что я должен быть готов ко всяким „неприятностям". „Неприятностей" не последовало, но зато некоторое время спустя с бюстом Маркса произошел комический случай... Как-то жена московского градоначальника устраивала концерт в пользу беспризорных детей, в этом концерте принял участие и я. Через

А. Голубкина. Карл Маркс. Слепок бюста, подаренный пианисту М. Мейчику нижегородской организацией РСДРП в декабре 1905 г. Государственная Третьяковская галерея

несколько дней градоначальник решил объехать всех участников и поблагодарить их. Однажды утром раздался звонок, и домашние сообщили мне, что приехал какой-то генерал с кем-то еще. Когда я вошел в комнату, то застал немую картину. Перед бюстом Маркса стоял градоначальник, смотревший на бюст в каком-то немом изумлении. Сзади стоял чиновник особых поручений. Увидя меня, градоначальник оторвался от Маркса, поблагодарил за участие в концерте и уехал... Бюст К. Маркса работы А. С. Голубкиной находился у меня по настоящее время...»[63]

Необычный «гонорар» был вручен московскими большевиками молодому пианисту с полным основанием.

Любимый ученик В. Сафонова, по классу которого он окончил в 1903 году Московскую консерваторию, Марк Наумович Мейчик (1881—1950) с первых же концертных выступлений привлек внимание любителей музыки. Незадолго до выступления на памятном концерте в Благородном собрании он возвратился из Парижа, где участвовал в Четвертом Ру-

бинштейновском международном конкурсе. В русской печати приводились отзывы парижской критики: «...М. Мейчик показал большую артистическую законченность своей интерпретации 28-й сонаты Бетховена (A-dur) и особенно блестящим исполнением f-moll'ного этюда Листа»[64].

Ю. Энгель писал осенью 1909 года об очередном фортепианном вечере М. Мейчика: «...Уже в первых своих концертных выступлениях молодой пианист обратил на себя внимание сильным темпераментом, блеском техники, настоящим виртуозным размахом. С тех пор на глазах у публики дарование его все растет. В прошлом году он играет лучше, чем в запрошлом, в нынешнем году играет лучше, чем в прошлом». Ю. Энгель с удовлетворением отмечал при этом, что индивидуальность пианиста «запечатлена прежде всего мужественностью, энергией»[65].

Как «удивительного пианиста» характеризовал Мейчика, являвшегося первым исполнителем в Москве его Пятой сонаты, А. Н. Скрябин. «...Что же касается пианистов, которых я мог бы рекомендовать как исполнителей моих сочинений, то я должен прежде всего назвать М. Н. Мейчика, которого я слышал прошлым летом и который обладает очень большим артистическим темпераментом»,— писал он В. В. Держановскому в ноябре 1909 года[66].

Все эти суждения раскрывают, однако, перед нами лишь одну, концертно-исполнительскую сторону жизни пианиста. Тот же характер носят и отклики на очередной приезд М. Мейчика в Нижний Новгород в декабре 1910 года: «...Очень интересно следить за тем, как постепенно развивается и совершенствуется этот молодой артист... Хороший тон, прекрасная звучность, обдуманная, выдержанная игра, темперамент и большой художественный вкус — вот основные качества, которые вчера особенно выделились... Хороший и интересный концерт собрал довольно многочисленную публику»[67].

«Довольно многочисленная публика», аплодировавшая пианисту, так же как, впрочем, и рецензент, вряд ли подозревала, чем и кем был вызван очередной приезд в Нижний Новгород талантливого пианиста. Вряд ли узнали бы это и мы, если б не случайное упоминание об этом в автобиографии неутомимого организатора «красных концертов» О. Н. Мицкевич.

В записи, хранящейся в ее личном деле в Центральном партийном архиве, она рассказывает:

Марк Мейчик. 1906

«...С лета 1909 года по начало 1912 года я жила в Нижнем Новгороде, где в это время свирепствовала самая злая реакция. Интеллигенция забилась в свою скорлупу. Но нам, небольшой группе социал-демократов, удалось организовать социал-демократический Красный Крест для помощи социал-демократам, переполнившим нижегородскую тюрьму, и высланным социал-демократам — нижегородцам. Часть средств (кажется, четвертая) шла на нужды социал-демократической организации, во всяком случае от концерта Марка Мейчика, организованного мною, я сдала 200 рублей организации (из восьмисот чистой прибыли)...» [68]

Имя Марка Мейчика как частого и безотказного участника концертов, устраивавшихся московскими и нижегородскими большевиками, О. Н. Мицкевич неоднократно вспоминала, едва заходила речь об этих концертах:

«Он даже шутливо называл меня,— добавляла Олимпиада Николаевна,— „мой антрепренер"...» [69]

Вынужденный из-за болезни оставить концертную эстраду, М. Н. Мейчик в последние годы жизни сумел свой богатый опыт и музыкальную культуру успешно применить в массовой музыкальной пропаганде. В 1918 году он возглавил концертный сектор музыкального отдела Наркомпроса в Москве, был одним из организаторов и первым директором Московского института музыкальной драмы (1919—1921) — будущего ГИТИСа, главным редактором музыкального издательства МОНО, консультантом и художественным руководителем Московской фабрики грамзаписи. Смерть его — в 1950 году — прошла незамеченной: даже в специальной театрально-музыкальной прессе не нашлось строки, чтобы отметить общественно-творческий путь, достойно пройденный этим музыкантом-гражданином, заслуженно снискавшим в годы первой русской революции почетную награду большевистской партии — драгоценный бюст Карла Маркса.

Вернем его имя истории.

Образы таких людей, стремившихся по мере сил быть в самой гуще схватки, оживают один за другим, когда начинаешь пристально, сквозь лупу времени, читать заметки о «благотворительных» концертах и вечерах, печатавшиеся хотя бы в той же дооктябрьской «Правде». Привлечение архивных документов, воспоминания современников — участников и посетителей таких концертов — могут в ряде случаев служить как бы и неоценимым химическим раствором, благодаря которому простой перечень имен, а то и звездочек, стандартный адрес, шаблонное «концерт-бал» расшифровываются во всем значении, во всей увлекательности происходившего на эстраде и за кулисами...

Исходя из этого, попробуем внимательней всмотреться хотя бы в одно из объявлений, которое в последних числах декабря 1913 года «Пролетарская правда» (так уже стала именоваться пятикратно закрытая «Правда») публиковала на первой странице несколько дней подряд.

Это был широковещательный анонс о предстоящем костюмированном «концерте-бале», устраиваемом артистом Александринского театра Н. Н. Ходотовым 31 декабря в зале Калашниковской биржи в пользу общества «Образование» за Московской заставой. В числе участников вечера перечислялись: М. И. Выговская, В. К. Устругова (русские сказки и былины), С. В. Морозов (скрипка), И. И. Павлов (пение),

К. М. и И. М. Северовы (балалайка с гуслями), В. В. Чехов (рассказы), А. В. Яковлев (пение). Фамилии ряда артистов, служивших в императорских театрах, по правилам этих театров, были скрыты под тремя звездочками, в том числе и исполнители «восточных танцев в национальных костюмах под национальную музыку (зурна)».

Если иные из этих трех звездочек сейчас уже с трудом поддаются расшифровке, то одна из них не требовала особых комментариев: «Н. Н. *** и Вильбушевич (мелодекламация)». «Н. Н.» — это был, разумеется, сам Николай Николаевич Ходотов (1879—1932), с неукротимой энергией устраивавший благотворительные концерты в пользу рабочих обществ, политических заключенных, ссыльных, студенческих землячеств *.

Значительные суммы приносили его выступления и партийной большевистской кассе. Неоспоримо подтверждает это сохранившаяся в архивных фондах департамента полиции подробная секретная «Справка отделения по охранению порядка и общественной безопасности в С.-Петербурге» (в просторечии — охранки), датированная 3 марта 1914 года. В «Справке» приводился обширный «список злодеяний» неутомимого застрельщика и участника «красных» благотворительных концертов:

«...По имеющимся в охранном отделении сведениям, артист русской драматической труппы императорских С.-Петербургских театров Николай Николаевич Ходотов, 35 лет, принимает участие в устройстве спектаклей и различных вечеров, денежный сбор с коих зачастую поступает в пользу революционных организаций».

«...В 1912 году общество „Образования и духовного саморазвития имени М. М. Стасюлевича" устраивало вечер с участием Ходотова. Названное общество (ныне закрытое) преследовало исключительно цели революционизирования народных масс и свое помещение неоднократно представляло для собраний революционных организаций» **.

* В Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского, которой Ходотов завещал всю свою большую библиотеку, хранятся его дневниковые записи. Из них видно, что в иные годы число благотворительных концертов, в которых он участвовал, превышало несколько сот (это не описка — именно сот) в год.

** «Данный клуб как бы являлся штабом большевиков центрального района,— рассказывает в своих воспоминаниях Б. Иванов.— Много ярких картин было в истории этого клуба: он кипел нелегальной жизнью

«1 декабря 1912 года в театральном зале курсов Заславского (улица Гоголя, д. № 20) состоялась под видом бесплатного семейного вечера платная вечеринка в пользу большевистской фракции местной организации РСДР партии. По агентурным сведениям, пригласительные на эту вечеринку билеты без обозначения на них цены продавались по 1 рублю и дороже — до 5 рублей включительно. На вечеринке присутствовало 400 человек, преимущественно учащейся молодежи и полуинтеллигентов...»

«...23 февраля 1913 года в театральном зале Калашниковской биржи состоялся концерт и костюмированный бал. По агентурным сведениям, означенный вечер был устроен по инициативе местной социал-демократической организации фракции большевиков-ленинцев артистом императорских театров Ходотовым. Денежный сбор с вечера был распределен следующим образом: 50% в пользу легальной с.-д. газеты «Правда», 25% в пользу журнала «Просвещение» и 25% в пользу ленинского Петербургского комитета РСДРП. На этом вечере присутствовали члены Государственной думы, состоящие в социал-демократической фракции... Кроме того, по агентурным сведениям, артист Ходотов состоит казначеем революционного Красного Креста, устраивает вечера и спектакли в пользу политических ссыльных и охотно дает свое имя для устройства вечеров в различных культурно-просветительных обществах и профессиональных союзах столицы...»[70] и т. д. и т. д.

В русле той же деятельности был и устроенный в последний вечер 1913 года «концерт-бал», который так настойчиво анонсировала «Пролетарская правда». И столь же естественно, разумеется, что буквально наутро после него вновь завертелась полицейская машина, и уже 5 января на столе у директора императорских театров В. А. Теляковского лежал «доверительный» рапорт директора департамента полиции

подполья, он, как ни один клуб, живо отвечал на все вопросы момента. Вот исторически-страшный и потрясающий день: получение известия о расстреле рабочих на далекой Лене. Шумит вечеринка в стенах клуба, брызжет молодой смех... Входит взволнованный часовщик Сондак и, перебивая декламатора, сообщает о страшном расстреле... И вечеринка превращается в митинг памяти жертв расстрела, а назавтра уже тесная группа членов клуба Стасюлевича, потрясая красным знаменем, демонстрирует на углу Невского и Садовой» (Из эпохи «Звезды» и «Правды», вып. 2, с. 142).

Белецкого, сообщавшего об очередном ходотовском «нарушении»:

«По полученным в департаменте полиции сведениям, 31 декабря минувшего года в зале Калашниковской биржи артистом императорских театров Ходотовым устраивался музыкальный вечер, сбор с которого должен пойти на нужды местной революционной социал-демократической рабочей партии, а также в пользу редакции газеты «Пролетарская правда», являющейся органом названной партии».

На обороте рапорта сохранилось письменное объяснение Ходотова, разумеется отнекивавшегося от какого-либо политического обвинения:

«Никаких демократов и никакой „Правды" не читал. В первый раз узнал, что вечер, разрешенный полицией в пользу общества „Образование", вполне легально устраивавшего много раз в свою пользу концерты, носил революционный характер. К социал-демократической партии никакого отношения не имею. 8 января 1914 г.»[71].

Это объяснение Ходотова Теляковский тотчас же переслал в департамент полиции, но его, естественно, не приняли всерьез. Дирекция императорских театров немедленно официально предупредила Ходотова, что, «ввиду серьезных неудобств», вызываемых его участием в таких концертах, «подобные участия, ввиду имеющегося высочайшего повеления, не могут быть допускаемы...». Директор департамента полиции в свою очередь оповещал об этом запрещении петербургского и московского градоначальников и петербургскую и московскую охранки («на случай участия Ходотова в каких-либо вечерах, устраиваемых местными обществами и организациями»). Вдобавок он уведомлял начальника охранки, что «...отделением установлено секретное наблюдение, не будет ли Ходотов выступать на подобного рода вечерах и концертах»[72].

Вопреки всем этим запрещениям, Ходотов, однако, продолжал устраивать концерты в самом тесном контакте с революционно-демократическими организациями.

Рассказывая на склоне лет в книге «Близкое — далекое» об этой стороне своей общественно-артистической деятельности, Ходотов уточняет и данные им в свое время департаменту полиции объяснения о «концерте-бале» в Калашниковской бирже:

«...Памятен мне еще устроенный мною в 1913 году концерт в пользу рабочих и общества „Образование" за Мос-

ковской заставой. Так писалось на афишах. На самом деле этот вечер организован мною был по просьбе партии социал-демократов б о л ь ш е в и к о в.

Помню, как я выходил на вызов после прочитанного „Буревестника" вместе с автором и вместе с ним делил шумный триумф на эстраде. За устройство этого вечера я был вызван к директору и управляющему конторой императорских театров, где ожидал меня директор департамента полиции Белецкий с кипой доносов на меня. Он, имея в руках подтверждение всех этих доносов, доказывал, что я не мог не ведать, что творю, что нужно быть наивным ребенком, чтобы отрицать свое активное участие в антиправительственной борьбе. Я выгораживал себя, отговариваясь тем, что полиция отлично знала про этот вечер, что все разрешения на устройство концертов в пользу просветительных обществ и учреждений для рабочих даются с ведома градоначальника и полиции. Я, как беспартийный артист, мог не знать, куда идут средства с разрешаемых вечеров, раз они разрешаются органами правительства. Белецкий в свою очередь обвинял меня, что на моей квартире часто бывают конспиративные собрания...» [73]

Рассказ Н. Ходотова позволяет расшифровать еще одну из трех звездочек — эту в полном смысле слова звезду первой величины, определившую зенит концерта, благодаря которой все происходившее на нем озарилось ярким светом.

Горячий прием, который встретили у аудитории «концерта-бала» вещие слова горьковского «Буревестника»: «Пусть сильнее грянет буря!..» — служил, как явствует рассказ Ходотова, серьезным поводом для беспокойства департамента полиции *. Можно не сомневаться, что дополнительные розыски в архивных фондах департамента полиции обнаружат еще не один документ о «красных» благотворительных концертах, также проходивших под знаком «Буревестника».

* Следует лишь исправить одну неточность в его воспоминаниях. Самого Горького на д а н н о м выступлении Ходотова не было. Лишь накануне Горький, возвращавшийся из эмиграции, пересек границу, утром 31-го приехал в Петербург и в тот же день уехал за город в Кирьявала, как о том рапортовали в охранку следовавшие за ним по пятам филеры (см.: Революционный путь Горького. М., 1933, с. 113). Чтение «Буревестника», однако, достаточно ярко представляло Горького на вечере, фактически сделав писателя незримым участником концерта.

Благотворительный концерт-бал и... горьковский «Буревестник»? Применительно к «благотворительным» концертам большевистских организаций это «противоестественное» на первый взгляд соединение на самом деле было глубоко продуманным. И так же, как то было на благотворительном «семейном вечере», устроенном большевиками-строгановцами в декабре 1905 года, так и теперь, восемь лет спустя, на балу в Калашниковской бирже «Буревестник» Горького знаменовал зенит программы.

Это отвечало давней ленинской установке — в любых условиях стремиться подчинять задачам партийной пропаганды и идейно-воспитательной работы, пронизать духом партийности любые формы легальной деятельности большевистских организаций.

Да, основной целью этих «благотворительных» вечеров было добывание денег, необходимых для работы партии на решающих участках борьбы с самодержавием. И в то же время, если можно было хоть в какой-то мере использовать подобные концерты в интересах революционной пропаганды, **эти возможности использовались до предела.**

Воспоминания ленинских соратников донесли до нас его суждения, имеющие самое непосредственное отношение к затронутой здесь теме.

Вспоминая свои встречи с Лениным в Париже, происходившие в конце 1910 года, один из старейших деятелей КПСС С. И. Гопнер рассказывает:

«...Чтобы раздобыть денег на издание партийного органа, мы устраивали вечеринки, иногда спектакли. Ленин на вечеринки не ходил, но поощрял их, так как они давали средства для нужд партии. При этом он подчеркивал в беседах с нами, организаторами, что мы несем полную ответственность за то, чтобы развлечения на этих вечеринках носили культурный характер и чтобы не допускалось ничего, что может уронить наше достоинство как членов партии. А когда мы однажды поставили пьесу Горького „Чудаки", то на спектакль пришел и Владимир Ильич... Владимир Ильич выразил свою радость и одобрение по поводу того, что мы поставили пьесу Горького, и сказал, что надо и дальше идти по этому пути соединения культурной работы с добычей средств для партии, хотя ему известно, какие трудности пришлось нам преодолеть для постановки настоящего спектакля...»[74]

Та же тема в том же Париже немногим позже — весной 1911 года — была затронута Лениным в беседе с Т. Ф. Люд-

винской. По поручению парижской секции большевиков, возглавлявшейся Лениным, Людвинская совместно с Крупской должна была организовать платный вечер. Услышав споры Людвинской и Надежды Константиновны о плане вечера, Владимир Ильич сказал им:

«План должен быть не только коммерческим, но и идейным. В программу должен быть внесен агитационный элемент. Пригласите Монтегюса. Он вам и публику соберет, и агитацию проведет».

«Совет был как нельзя более удачным,— констатирует Т. Людвинская.— Концерт популярного песенника Монтегюса, в ту пору еще верного революционным традициям Потье, Клемана и других певцов парижских баррикад, собрал полную аудиторию в том зале дома № 8 по улице Дантона, в котором Ленин читал свой реферат о Льве Толстом»[75].

Вдумаемся в эти отчетливо сформулированные советы Ленина:

«...Быть не только коммерческим, но и идейным».

Не допускать «ничего, что может уронить наше достоинство как членов партии».

«...Идти по... пути соединения культурной работы с добычей средств для партии...»

Это был закон, и закон нерушимый, определявший репертуарную политику большевистских организаций при устройстве даже таких, казалось бы, чисто «коммерческих» мероприятий, как концерты для пополнения партийной кассы, где бы те ни проводились, за рубежом или в России.

Разумеется, не всегда было возможно привнести (или должным образом акцентировать) актуальные социально-политические мотивы при построении программы «благотворительного» вечера. Но в любых условиях при составлении программ таких концертов устроители-большевики не шли ни на какие уступки дурному, мещанскому вкусу, враждебной, чуждой пролетариату идеологии. Такой путь был начисто исключен для большевиков.

Обращаясь к немногословным свидетельствам старых большевистских газет, мы стремились хотя бы на нескольких примерах показать, какой материал для историка русской общественно-музыкальной жизни скрывается за сухими строчками объявлений и заметок о благотворительных концертах, сбор с которых шел в партийную кассу, в помощь

забастовщикам-рабочим, на приобретение оружия для вооруженного восстания...

Эта тема только затронута, материал далеко не исчерпан. И вместе с тем, перелистывая старые газетные комплекты или давние архивные дела, можно с уверенностью предположить, что в них таится немало упоминаний о благотворительных концертах, заслуживающих столь же доброй памяти. Исследователи, занятые общими проблемами истории рабочего революционного движения, обычно оставляют подобные упоминания без внимания. Между тем они содержат между строк неоценимый заряд сведений, как бы вновь освещающих немаловажные события жизни и творчества крупнейших мастеров искусства.

Об этом говорит хотя бы пример истории давнего концерта, связанного с именем одного из виднейших деятелей русской музыки. Две строки, затерявшиеся в хронике старой большевистской газеты, стали тем «шифровальным ключом», который помог дочитать одну из самых ярких, и в то же время во многом остававшуюся недосказанной, страниц его общественно-творческой биографии. Но об этом — в следующем очерке.

КОНЦЕРТ ШАЛЯПИНА

Поздней осенью 1909 года, делясь с Горьким мыслями о том, в каких сложнейших условиях «приходится рабочему классу выковывать себе партию», Ленин, в противовес всем трудностям, с неизменной уверенностью утверждал: «Выкует во всяком случае, выкует превосходную революционную социал-демократию в России, выкует скорее, чем кажется иногда с точки зрения треклятого эмигрантского положения... Такие люди, как Михаил, тому порукой» (*47*, 220).

«Михаил» (Миша Заводской) — партийная кличка выдающегося революционера-рабочего Никифора Ефремовича Вилонова (1885—1910). Под впечатлением встречи с ним Ленин это письмо и писал.

Вилонов приехал к Ленину с острова Капри, где занимался в школе для рабочих. Увидав, что устроители школы противодействуют большевикам и стали на путь фракционной борьбы, он порвал с «каприйцами». Сохранилось несколько десятков писем и открыток, посланных Вилоновым с острова Капри жене. В этих письмах сквозь броню полунамеков, вызванных цензурными условиями, отчетливо проступает образ одного из достойных представителей новой рабочей интеллигенции, духовный рост которой был неотрывен от борьбы за новую жизнь.

Какого бы вопроса Вилонов ни касался в письмах, мысль неуклонно обращается к задаче задач — революции. Таковы же и его раздумья о роли и месте искусства в развернувшейся борьбе и о плодотворности взаимосвязи идейного и эстетического воспитания рабочей массы. Эта мысль звучит и в письме, отмеченном почтовым штемпелем: «Капри. 28.1. 1909»[1].

«...Сегодня Шаляпин прислал сюда (А. М. Горькому на Капри.— *С. Д.*) свой голос в пластинках граммофона. После обеда пустили граммофон, и он запел. Ну, это было что-то необыкновенное. Все недостатки граммофона с его шорохами

и шумом куда-то скрылись, а комната наполнилась мощным бархатистым звуком. Признаться, на меня эта чертовщина подействовала очень сильно, особенно в „Дубинушке", то есть до такой степени сильно, что я не выдержал и вышел из столовой. К непосредственному чувству подмешалась острая, жгучая злоба к буржуазии, пользующейся всем и все пропитывающей ядом собственного разложения. Такой талант, такая сила, как Шаляпин, и пропадает даром. Ах, если бы его песни да пошли к пролетариату. Вот тут-то бы и была настоящая красота, когда мощь идеи слилась бы или претворилась бы в мощные потоки звуков...»*

В этих словах — тот же призыв, который Горький обращал к Шаляпину еще в начале века, в декабре 1902 года, когда «вся Москва» чествовала великого артиста после его юбилейного спектакля в Большом театре: «...Вы — талант, вы — гений, Федор Иванович. Но ваши чудные песни не доходят до массы, до народной толпы!— Ваши песни теряются в золоченых анфиладах Замоскворечья. Пойте для всех, а не для одних замоскворецких толстых купчих... Будите восторг в душе несчастных, забытых! Тогда вы станете воистину великим...»[2]

В письме Вилонова звучит, однако, не только горечь сожаления о слишком редких выступлениях Шаляпина перед рабочей публикой. Важен и другой оттенок мысли. Примечательна убежденность в том, какой огромной силой было бы в живом и непосредственном общении художника с пролетариатом слияние мощи природного таланта и мастерства артиста с мощью идеи: «Вот тут-то бы и была настоящая красота».

Живое подтверждение этому и дает раскрывающаяся во всех своих подробностях история одного из шаляпинских концертов.

Если верить информации «Русской музыкальной газеты» — а казалось бы, где, как не в этой газете, искать сведе-

* Характерно и высказанное в этом же письме суждение рабочего-большевика о Шаляпине: «...Почему-то в России мне он представлялся неважным человеком. Знаменитый артист и пьяница, так думал я, карьерист, как говорили мне. Оказывается, была обычная сплетня, какие пускают в обращение досужие люди. Сегодня его немного характеризовал М. [Горький] и как очень порядочного человека, страшно неудовлетворенного своим положением».

ния о Шаляпине,— то суровой осенью 1906 года у Шаляпина была только одна забота, и лишь одно событие его жизни в те дни нашло в газетах отражение. В августовско-сентябрьской хронике сообщалось:

«По словам газет, Ф. И. Шаляпину успешно была произведена в Эмсе операция вылущения полиповидной опухоли»[3].

И все.

Эта операция действительно, нет спора, была произведена, и, судя по всему, удачно, но если уж зашла речь о «словах газет», то в центре их внимания той осенью в связи с Шаляпиным была отнюдь не эта, а совсем иная операция, носившая более грозный характер. И сведения об этой «операции», появившиеся сперва в русских, а затем — в конце августа 1906 года — в заграничных газетах, так встревожили знаменитого артиста, что он счел необходимым прервать заграничный отдых и тотчас же отправиться на родину для решительного предотвращения возможных неприятностей.

По словам газет, в одном из недавних поступков Шаляпина был обнаружен «признак нелегальности», и за оное «противозаконное деяние» артист должен был быть привлечен к административной, а там, глядишь, и к судебной ответственности[4].

Причиной же всех этих треволнений была короткая, двухстрочная заметка, напечатанная в начале мая того года в самом конце «местной хроники» одной из петербургских газет, хотя в ней даже имени Шаляпина не упоминалось.

Но так как газета эта была большевистская, фактически редактировавшаяся Лениным, а в заметке сообщалось, что одним из комитетов РСДРП получена крупная сумма денег «с одного недавно бывшего концерта», то эти сведения не могли не заинтересовать полицейских ищеек. Им слишком хорошо известно было, на что шли деньги с подобных концертов: издание «подрывной» литературы, помощь забастовщикам и арестованным, закупка оружия для рабочих. Расследование продолжалось более трех месяцев, пока смогли установить, что этим «недавно бывшим концертом» был «народный концерт», устроенный Шаляпиным в Киеве под Первое мая 1906 года, и что сбор с него действительно был передан большевикам. Необходимость отрицать последнее и вызвала поспешный выезд Шаляпина в Россию.

Что же это был за концерт и какую роль в его устройстве и передаче денег РСДРП играл на деле Шаляпин? Какое место вправе занять этот факт в сложной и противоречивой,

как известно, общественно-политической жизни великого артиста?

Шаляпин с неизменным восхищением вспоминал об этом концерте.

«...Не хвастаясь скажу — пел я, как никогда в жизни не пел!» — писал он в «Страницах из моей жизни»[5].

И спустя полтора десятка лет в книге «Маска и душа» вновь: «...пел, а что за этим следует — рай или ад — я и не думал. Так из гнезда вылетает могучая, сильная белая птица и летит высоко за облака. Много лет прошло с тех пор, а этот вечер запомнил, на всю жизнь запомнил...»[6]

Рассказывая о братании в тот вечер с рабочей публикой и о мощном звучании «Дубинушки» в исполнении пятитысячного хора зрителей, Шаляпин в то же время упорно отрицал какую бы то ни было политическую подоплеку устройства этого концерта.

Мотивов для такого отрицания было как будто достаточно. В военные, предреволюционные годы, когда Горький записывал рассказ Шаляпина о страницах его жизни, артист был солистом императорских театров, и, так сказать, «положение» (которым дорожил артист) обязывало. Книга «Маска и душа» писалась в эмиграции, и антисоветски настроенное окружение Шаляпина самым грубым образом «редактировало» его работу, всемерно вытравляя из рассказа все, что говорило о самом светлом и значительном в его прежней общественной деятельности (а было этого немало!). Впрочем, может быть, и в самом деле, наслаждаясь редкой, к сожалению, возможностью встречи с рабочей массой («пел, как никогда!»), Шаляпин и не подозревал о втором (а по сути дела — первом) плане этого концерта?..

Отдавая должное яркости и темпераментности рассказа самого артиста, не будем следовать, однако, в поисках ответа лишь за ним. Обратимся и к первоисточникам другого рода — архивным фондам, в глуби которых есть еще немало интересных шаляпинских материалов, к периодической печати того времени — она также далеко еще не полно «вспахана» его биографами. И ответ придет сам собой.

Коротко о предыстории концерта. Это был не первый приезд Шаляпина в Киев, но, пожалуй, никогда еще его гастроли не были так многообразны.

За две недели пребывания в Киеве Шаляпин дважды выступил в «Фаусте», которым 17 апреля начал гастроли, дважды — в «Борисе Годунове», «Русалке» и — в один вечер — в

«Паяцах» (Тонио) и сцене в корчме из «Годунова» (Варлаам).

Приезд Шаляпина оказался крупнейшим событием в культурной жизни Киева, всегда считавшегося одним из «театральнейших» городов России. Газеты не скупились на восторженные отзывы: «Кто не видел Шаляпина — не видел настоящего артиста», «Дивный и редкий певец Шаляпин. Учитесь у него, российские актеры!»[7]

В дни спектаклей Шаляпина в Киеве пели такие премьеры итальянской оперы, как Титта Руффо, Лина Кавальери. Их гастроли отошли на задний план. Соловцовский театр был переполнен, хотя высокие цены на билеты ставили перед рабочими, студенчеством неодолимые препоны. Газета «Киевская заря» публиковала в связи с этим юмористическую «шаляпиниану», составленную из монологов членов некоего семейства — от матери, прощавшейся с драгоценностями («Прощайте, кольца, брошь, браслеты! Чтоб взять на „Демона" билеты, я — так и быть — вас заложу!»), до... гимназиста — младшего сына («...Я продал блузу! Ничего! — теперь халат надену папин... зато какое торжество! — увижу завтра я е г о! Ура! Да здравствует Шаляпин!»)[8].

Что было, однако, делать тому, у кого не было ни семейных драгоценностей, ни папиного халата? Тем, настоящим хозяевам жизни, из чьей среды вышел Шаляпин и кто мог и должен был представить высший суд для артиста? С этим вопросом и пришли к Шаляпину делегаты киевских рабочих.

Они напомнили ему о том общественно-художественном резонансе, который встретил год назад его «народный концерт» в харьковском Доме рабочих. Каким был тот резонанс, говорит письмо, уцелевшее в архивных фондах департамента полиции. В этом письме, перехваченном полицией, харьковская социал-демократка сообщала друзьям: «...2 мая 1905 года в Народном доме был концерт Шаляпина. Он читал стихотворение Скитальца. Говорил с рабочими, что давно мечтал очутиться среди такой громадной аудитории дорогих товарищей рабочих. Он чувствует с ними полнейшее единение. Пели „Дубинушку", и он начал первый. В общем, сильно взвинтил и поднял настроение рабочих...»[9]

В письме — сознательно или бессознательно — опущена немаловажная деталь. Среди организаторов концерта был молодой харьковский рабочий-большевик Федор Сергеев, вошедший в историю под своим партийным именем Артем и в дальнейшем ставший одним из руководителей борьбы за

Советскую власть в Харькове и Донбассе. Едва закончился концерт, он обратился к зрителям с речью, призывавшей к решительному сопротивлению властям. Полиция хотела было его схватить, но, заслоненный толпою рабочих, он скрылся.

«Никогда я не встречал публики более отзывчивой и внимательной, чем рабочие»,— писал впоследствии Шаляпин, вспоминая этот харьковский концерт. Теперь ему давалась возможность повторить тот опыт в еще более значительном масштабе. Упоминая про свой уговор с представителями киевских рабочих об устройстве такого концерта и в Киеве, Шаляпин добавляет: «Накануне концерта рабочие пригласили меня в слободу, где я снова увидел забытую мною жизнь Суконной слободы: те же хибарушки, та же бедность и тараканья обстановка, только пьяных не было, да никто не ругался. Настроение жителей слободы показалось мне праздничным, люди были чисто одеты; приятно улыбались, смотрели на меня ласково, точно на старого знакомого. Приглашали зайти в их хибарки и, когда я заходил, угощали меня и чаем и вином. Все это было удивительно задушевно, просто» [10].

Шаляпин не приводит всех подробностей встреч с организаторами концерта. Воспоминания старого киевского рабочего П. П. Мурашкина дополняют его рассказ немаловажными подробностями — о чем и как говорилось в этой действительно простой и задушевной обстановке:

«Чтобы обсудить некоторые подробности, рабочие пригласили Федора Ивановича к себе. На окраине Киева, на Голосеевской улице, в хибарке с соломенной крышей, где жил слесарь трамвайных мастерских Семен Медведенко, принимали рабочие своего знаменитого гостя, которого привезли Петр Старостин и Григорий Линенберг, члены РСДРП. Угощали его чаем и вином, рассказывали о жизни. Шаляпин увлеченно слушал. Рабочие были обеспокоены тем, что власти могут не разрешить этого выступления, но Федор Иванович, улыбаясь, сказал, что организацию концерта берет на себя: „Проиграю губернатору в карты пару сотен, и дело с концом..." Билеты для рабочих распределялись в основном на заводах, где была налажена партийная связь: Южнорусском (ныне „Ленинская кузница"), заводе Гретера и Криванека (ныне „Большевик"), „Арсенале" и других. 1000 билетов было бесплатных, столько же по 12 копеек. Остальные продавались для публики. Нам на Демиевку тоже дали 25 билетов, и один из них достался мне...» [11]

Для концерта сняли самое большое помещение в городе — цирк «Hippo Palace». Концерт, первоначально намеченный на 23-е и перенесенный на 27-е, состоялся в канун отъезда артиста, 29 апреля. Это был достойный заключительный аккорд гастролей. Отклики печати досказывают шаляпинское описание концерта. Они единодушны:

«...Огромное помещение цирка не в состоянии было вместить всех желающих. Концерт представлял исключительный интерес, благодаря главным образом необычному составу публики и ее настроению. По желанию публики Ф. И. Шаляпин исполнил много номеров сверх программы — в том числе и „Дубинушку", причем вся публика подхватывала припев. Впечатление получилось грандиозное. Шаляпин весь вечер был предметом восторженных оваций...» [12]

Правда, с распределением билетов на концерт было, по-видимому, не все ладно, и часть билетов попала не по адресу. На это, в частности, сетовал Шаляпин во вступительном слове к концерту. Говоря, что счастлив провести несколько часов с рабочим слушателем, и сожалея, что нет зала, который бы вместил раз в тридцать больше народу, он просил рабочих, попавших на концерт, передать товарищам его привет и сожаления, что не все билеты до них дошли [13]. Но так или иначе, значительную часть амфитеатра цирка заполнили представители зрительских «низов», рабочие, учащаяся молодежь, и это сразу же определило характер и звучание концерта.

Люди новых поколений, с наслаждением вслушивающиеся в звукопись шаляпинских пластинок, захваченные красотой пения Шаляпина, все же могут только догадываться, как звучало это пение в накаленной атмосфере зрительного зала той поры. А без этого не ощутить во всей конкретности реальный образ его «народного концерта» в Киеве.

И опять тот голос знакомый,
Будто эхо горного грома,—
Наша слава и торжество!
Он сердца наполняет дрожью
И несется по бездорожью
Над страной, вскормившей его...

Лирическое воспоминание Анны Ахматовой о Шаляпине датировано 1913 годом («Поэма без героя»). С наибольшим основанием эти строки могут быть отнесены к годам первой русской революции.

В связи с приездом Шаляпина в Киев местная кадетская

газета «Отголоски жизни» опубликовала сентиментально-восторженные стихи «Ф. И. Шаляпину». Автор призывал певца, пришедшего в «богатое светлое зало», петь «откормленным, сытым о доле сермяжной, о горе народном», петь с тем, чтобы «увлечь их к порывам свободы», «чтобы стыдно им стало». Этой умилительной программе-максимум в отношении «сытых», которых надлежало не больше чем разжалобить, пристыдить, соответствовала и программа действий для певца, буде он сочтет возможным обратиться к «душе угнетенной», для которой пусть песня «придет утешеньем... даст слезы прощения... даст теплую ласку...» [14].

Трудно было, пожалуй, более ясно высказать боязнь либерально-буржуазных карасей перед взрывчатой, революционизирующей силой, заложенной в самой природе могучего шаляпинского дарования. Как бы хотелось им загнать артиста в тихую заводь мирного, «конституционного» чистого искусства! Коль «мир насилья», то... «увлечь к порывам», пристыдить. Коль «мир голодных и рабов», то... утешить, дать «слезы прощения»...

Но не таково было искусство Шаляпина, и отнюдь не такие утешительно-успокоительные чувства возбуждало оно у широкой демократической аудитории.

Это органическое свойство его пения тревожило и раздражало полицейски-охранительскую прессу, которая не упускала случая, чтобы «открыть глаза» властей на шаляпинскую «крамолу». Не случайно как раз в то время махрово-реакционные «Московские ведомости», посвящая зловредной «тенденциозности» специальную статью, ставили концертную деятельность Шаляпина в прямую связь с «вредоносными» постановками пьес Горького и Чехова, несших, как они писали, «проклятье всему существующему»: «...Это новое направление начал Художественный театр, и начал именно с пьес Чехова, где впервые начало повторяться это монотонное „так жить нельзя"...»

Газета не переставала возмущаться тем, что «вместе с Горьким, Чеховым и Художественным театром... за воспитание публики с концертной эстрады взялся г. Шаляпин» [15].

Какую ярость реакционеров вызывала эта близость Шаляпина к самым прогрессивным силам русского искусства и как настойчиво они долбили о революционной подоплеке действий «единого фронта» — Горького, Чехова, Художественного театра, Шаляпина, свидетельствует любопытный документ, хранящийся в архивах царской охранки.

12 февраля 1904 года департамент полиции переслал начальнику нижегородской охранки для расследования донос осведомителя: «...В Москве недавно был бенефис Шаляпина, который дал ему 15 т., половину суммы Шаляпин прислал Горькому в Ниж[ний Новгород] на народное дело... Шаляпин, Чехов, Горький, Андреев, Чириков, Скиталец — все добиваются переворота и конституции...» и т. д. Все эти «возмутительные действия» нижегородский «патреот» ставил в прямую связь с готовящимся, по его сведениям, покушением «на нашего возлюбленного государя», призывая бога дать полиции «силу и мудрость низвергнуть врагов дорогого отечества» [16].

Тот же характер носил и «анализ» концертной деятельности Ф. И. Шаляпина, учиненный «Московскими ведомостями»:

«Большая часть романсов, которые он исполнял, носила узкотенденциозную окраску. Достаточно вспомнить, как он распевал Мусоргского „Король и блоха", или „Как король шел на войну", или „Три дороги" Кенемана:

Кто ж укажет путь,
Чтоб душе вздохнуть,—
Путь широкий к свету и свободе.

Венцом этих песнопений доморощенного „манестреля" надо считать революционную „Дубинушку", которую он спел со сцены императорского Большого театра с хором разных хулиганов-добровольцев из публики...» [17]

Буквально все названные произведения вместе с романсами Глинки, Шуберта, Даргомыжского, арией Мефистофеля, русскими песнями входили и в программу киевского «народного концерта». И дело было не только в «тенденциозности» сюжетов, но и в исполнительской окраске, и в самом характере восприятия.

Г. Шебуев, слушавший в то время шаляпинское исполнение романса Кенемана, упоминаемого в филиппике «Московских ведомостей», так описывает в своей книге «Актерское счастье» это выступление: «...Когда Шаляпин с присущей ему силой и подъемом спел трижды повторяемую финальную фразу... бурная овация (многие в зрительном зале встали с мест) была признательной наградой и певцу, и сидящему за роялем автору романса... Любопытная деталь. С последней фразой „Трех дорог" он сделал шаг к краю сцены и

вытянул до предела руки с нотами, как бы желая слиться воедино со зрительным залом»[18].

Вспоминая уже много лет спустя, какой жадный отклик слушателей встречали накануне первой русской революции каждая нота протеста, малейший революционный намек, Шаляпин рассказывал на страницах «Маски и души»:

«По поводу открытия в Москве новой консерватории (при В. Сафонове) давался большой и очень торжественный симфонический концерт, на который пришла вся Москва. Я участвовал в концерте. Кипела тогда во мне молодая кровь, и увлекался я всеми свободами. Композитор Сахновский как раз только что написал музыку на слова поэта Мельшина-Якубовича (П. Я.)... Я включил песню Сахновского в мой репертуар того вечера. Я пел обращение к родине:

За что любить тебя? Какая ты нам мать,
Когда и мачеха бесчеловечно злая
Не станет пасынка так беспощадно гнать...
За что — не знаю я, но каждое дыханье,
Мой каждый помысел, все силы бытия —
Тебе посвящены, тебе до издыханья!
Любовь моя и жизнь — твоя, о мать моя!

Публика откликнулась на песню чрезвычайно восторженно. И вот в антракте или, может быть, после концерта приходит ко мне в артистическую московский полицмейстер генерал Трепов...

— Зачем это вы, Федор Иванович, поете такие никому не нужные прокламационные арии? Ведь если вдуматься, эти рокочущие слова в своем содержании очень глупы, а вы так хорошо поете, что хотелось бы от вас слушать что-нибудь о любви, о природе...

...Я сказал генералу Трепову, что песня — хорошая, слова — красивые, мне нравятся, отчего же не спеть? Политический резон моего собеседника я на этот раз пропустил мимо ушей и в спор с ним не вступил...»[19]

В 1905—1906 годах «политический потенциал» шаляпинских концертных выступлений достиг особенно высокого накала.

Примечательным свидетельством подтекста, который сплошь и рядом угадывался аудиторией за мотивами шаляпинского репертуара, любопытным отзвуком широчайших политических ассоциаций, рождавшихся пением Шаляпина, может служить необычная серия стихотворных фельетонов, публиковавшихся «Киевской зарей» в непосредственной связи и

под прямым впечатлением его выступления в Киеве*. Фельетоны эти — пародийно-сатирический пересказ популярных произведений шаляпинского репертуара — печатались под общей рубрикой «На мотивы шаляпинских песен».

Бурлит, волнуется народ-стихия!
Проснулась, двинулась вперед Россия,—

говорилось в «обработанной» фельетонистом шубертовской «Мельнице», сопровождавшейся рефреном:

...Вперед, вперед спешит эс-дек,
Он о рабочем целый век
Хлопочет, хлопочет,
Рокочет, рокочет...

В связи с разгулом реакции по-новому звучала серенада «Гаснут дальней Альпухары...»:

...Гаснут пламенные грезы,
Гаснет светлый луч вдали.
Снова слышатся угрозы...
Воли нет, и нет земли!
От Тифлиса до Ирбита,
От Днепра и Чусовой
Русь изранена, избита...
Лют «порядок правовой»...

Тот же мотив — и в парафразах арии о золотом тельце:

Нагло шествует орда
Черносотенных агентов
С криком «Бей интеллигентов!»,
С диким ревом «Бей жида!»...

Как непосредственный отклик на шаляпинское исполнение «Дубинушки» выглядела новая «Дубинушка»:

* Автор фельетонов — Lolo (Л. Г. Мунштейн) — либерально-буржуазный журналист, участвовавший в организации данного концерта для рабочих и передаче сбора большевикам. Наступление реакции быстро смыло с него революционный глянец. Вскоре после публикации этих фельетонов он уезжает за границу, откровенно признаваясь на страницах той же «Киевской зари» в «Прощальном романсе фельетониста»: «Редактор мне твердит: „Пиши!", но я хочу дремать в тиши и возражаю... Пишу и помню, что тюрьму себе иль шефу своему сооружаю... Бессильна речь в борьбе со злом...» и т. д. (Киевская заря, 1906, 4 июня). Тем любопытнее цитируемые фельетоны, написанные под впечатлением от шаляпинского выступления.

Наш страдалец-народ,
Выпив чашу невзгод,
Пел «Дубинушку» долгие годы...
Но по воле певца
Запылали сердца
И слились в жгучей песне свободы!
Петь о волюшке мы будем!
Эх, родная, не придет сама:
Добудем, добудем!

В дни счастливой весны
Все темницы полны —
Там гниют наши сестры и братья...
И в тюремной тиши,
Точно стоны души,
Раздаются глухие проклятья...[20]

О том, как на киевском концерте во время исполнения «Дубинушки» «по воле певца запылали сердца и слились в жгучей песне свободы», рассказывает в своих «Страницах» сам Шаляпин:

«...Много раз певал я „Дубинушку", пел ее с большими хорами, с великолепными оркестрами, но такого пения не слыхал никогда до того дня, когда хор в 6 000 человек грянул: „Эх, дубинушка, ухнем!"...»

Возвращаясь к той же сцене в «Маске и душе», он прибавляет: «...не знаю, что звучало в этой песне — революция или пламенный призыв к бодрости, прославление труда, человеческого счастья и свободы. Не знаю...»[21]

Для тех, кто был в зале, сомнений не было: революция...

Так же как и для тех, кто задумал устроить этот концерт. И по духу своему, по характеру воздействия на души слушателей, и в плане чисто организационном он был подчинен одним и тем же интересам — Революции.

Киевским рабочим это было, во всяком случае, очевидно. «В связи с отъездом Шаляпина из Киева рабочие решили устроить ему торжественные проводы. Но так как на главный вокзал их не пустили, то все собрались на станции Киев-II, где поезд стоял всего две минуты. Когда Федор Иванович подошел к окну, рабочие устроили ему овацию»,— читаем в уже упоминавшихся воспоминаниях П. П. Мурашкина.

Наутро после отъезда Шаляпина в киевских газетах «Отклики жизни» и «Киевская заря» появилось его письмо в редакцию:

«М. г. редактор! Устройством общедоступного народного концерта в Киеве я преследовал две цели: во-первых, дать возможность посетить этот концерт своим друзьям — рабочим, которым было предоставлено около тысячи бесплатных мест и около тысячи дешевых (от 12 до 42 коп.); во-вторых, принести им посильную материальную помощь. Весь чистый сбор с концерта в сумме 1704 р. 33 коп. я передал для этой цели Л. Г. Мунштейну (Lolo).

Федор Шаляпин.

Киев, 30 апреля 1906 года».

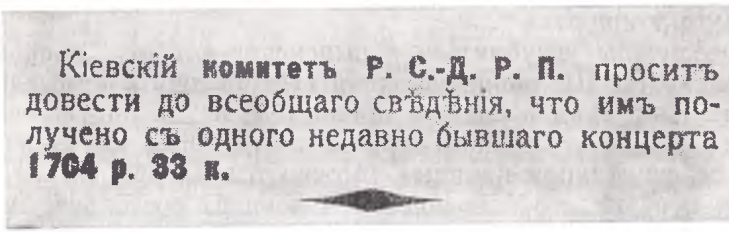
Вслед за письмом Шаляпина газеты напечатали и письмо Мунштейна, сообщавшего, что полученные им от Шаляпина 1704 р. 33 коп. переданы «...представителю организованных рабочих, который не замедлит поместить отчет о полученной сумме в петербургских газетах»[22].

Представитель организованных рабочих не замедлил это сделать.

В книге «Маска и душа» Шаляпин четверть века спустя (когда, естественно, многие подробности событий давних лет улетучились из памяти) писал, что отчет появился в какой-то «подпольной революционной газете», где было напечатано, что «от концерта Х очистилось и поступило в кассу 3000 рублей» и из-за размеров этой суммы власти, мол, догадались, кто тому виной[23]. С теми же подробностями (подпольная газета, 3000 рублей) эпизод перешел и на страницы позднейших биографических очерков. Между тем рассказ этот неточен, и обращение к первоисточникам позволяет внести необходимые поправки*.

* В равной мере требует уточнения и дата киевского концерта, указанная в «Страницах из моей жизни». Шаляпин пишет, что этот концерт был им устроен вслед за концертом в харьковском Доме рабочих, датируя последний 1904 годом, в то время как концерт в Харькове состоялся 30 апреля 1905 года, а в Киеве ровно через год — 29 апреля 1906 года. Повторение этих ошибок породило ряд недоразумений. Так, директор музея А. М. Горького в городе Горьком Н. Забурдаев в своей публикации «Расписка Ф. И. Шаляпина» прямо связывает с апокрифическим сообщением «подпольной революционной печати» о «3000 рублях» попавшую в музей расписку Ф. И. Шаляпина о получении им аванса в 3000 рублей за участие в спектаклях в Харькове с 25 апреля по 1 мая 1905 года (см.: Горьковская правда, 1963, 12 февр.).

Отчет был напечатан отнюдь не в подпольной, а в легальной большевистской газете «Волна». Редактором и активнейшим сотрудником этой газеты, подвергавшейся жестоким преследованиям, был Ленин. Он же был и автором передовой статьи «К итогам съезда» того номера «Волны» (от 7 мая 1906 года), в котором была напечатана «Местная хроника», открывавшаяся известием о том, что «редакцией получен экземпляр резолюций и постановлений объединительного съезда РСДРП в издании ЦК партии». Хронику заключало сообщение:


Кіевскій комитетъ Р. С.-Д. Р. П. проситъ довести до всеобщаго свѣдѣнія, что имъ получено съ одного недавно бывшаго концерта 1704 р. 33 к.

Как видим, сумма в сообщении была указана совершенно точно, вплоть до копеек. Точность отчета о сборе и позволила полиции — в результате специального расследования — по сопоставлению заметки с шаляпинским письмом, напечатанным за шесть дней до «Волны» в киевских газетах, установить источник пополнения партийной кассы. Следует к тому прибавить, что поводом для направления поисков в сторону Шаляпина оказалась, разумеется, не только сумма сбора (как предполагал артист), но и более конкретные сигналы. Наличие таких сигналов отнюдь, кстати, не было секретом для самого Шаляпина. Достаточно хотя бы перечитать «Страницы из моей жизни», где он рассказывает, как после дружеской беседы с депутацией киевских рабочих, просивших устроить концерт, он натолкнулся на решительный отказ киевского губернатора Савича:

«...Я всячески убеждал его, указывал на то, как редко для меня выпадает возможность петь для простого народа и как необходимо знакомить народ с искусством. В ответ на мои убеждения почтенный и милый Савич позвал меня к себе в кабинет и там показал мне курьезный документ — бумагу охранного отделения с надписью «секретно». В бумаге сообщалось, что, по сведениям охранного отделения, Ф. Шаля-

пин дает концерты в пользу революционных организаций и что поощрять таковую деятельность не надлежит...

Это было нелепо и не содержало в себе ни капли правды,— рассказывает Шаляпин.— Я по натуре моей демократ, я люблю мой народ, понимаю необходимость для него политической свободы, вижу, как его угнетают экономически, но я никогда не занимался делом, приписанным мне охранным отделением. Г. Савич, видимо, поверил моей искренности и разрешил устройство концерта, взяв с меня честное слово, что этот концерт не обратится в политическую демонстрацию. Я дал это честное слово и предложил даже отрубить мне руки, ноги, голову, если произойдет что-либо выходящее из рамок концерта»[24].

Нет нужды углубляться в выяснение вопроса, насколько искренен был Шаляпин, убеждая губернатора в немыслимости демонстраций в связи с концертом, и так ли уж уверен был он в том, что бумага охранного отделения «не содержала в себе ни капли правды». Можно только радоваться, что Савич поверил его искренности и концерт состоялся! А это тем удивительней, что концерт действительно висел на волоске и полицейские осведомители были весьма близки к истине.

Об этом говорит хотя бы тот совсем не «курьезный» документ, с которым Савич знакомил Шаляпина и который уцелел в архивных фондах охранки.

Донесение, адресованное 21 апреля 1906 года жандармским ротмистром Ереминым киевскому губернатору, гласит:

«Срочно. Секретно

По имеющимся в Отделении агентурным сведениям, артист Шаляпин по предложению местного комитета Российской социал-демократической рабочей партии 23-го сего апреля в цирке Крутикова даст «народный концерт», сбор с коего целиком пойдет на революционные цели и главным образом на оружие.

Билеты на означенный концерт будут продаваться в разноску по городу членами партии.

О вышеизложенном доношу Вашему превосходительству.

п. п. Ротмистр Еремин».

На документе имеется пометка:

«Концерт состоялся немного позже и в организ. поступило 1700 рублей, о чем было объявлено в газетах»[25].

Едва охранка добралась до истины, полицейская машина заработала своим ходом. В середине августа в «Киевских

отголосках жизни» появляется заметка «Административное преследование Ф. И. Шаляпина и Л. Г. Мунштейна (Lolo)». В заметке без всякого упоминания о «компрометирующем» сообщении в «Волне» пересказывается содержание писем Шаляпина и Мунштейна, напечатанных 1 мая, и сообщается, что «киевская администрация усмотрела в поступках г. г. Шаляпина и Мунштейна признаки нелегальности и начала расследование этого дела»[26]. Это сообщение, обрастающее новыми подробностями, перелетает в столичную печать, оттуда — за границу, достигая берегов Италии, где отдыхает Шаляпин. Шаляпин срочно возвращается в Москву, где его встречает перепуганный Мунштейн. Шаляпин обещает сделать все возможное, чтобы избавить от грозящих неприятностей и его и себя. Эти цели и преследует его «Письмо в редакцию» газеты «Киевская речь»:

«М. г. г. редактор! Будучи этим летом за границей, я прочитал в иностранных газетах (перепечатанную из русских) заметку о том, что киевская администрация приступила к „расследованию преступления (?) Ф. И. Шаляпина и Л. Г. Мунштейна (Lolo)", заключающегося в том, что Шаляпин дал концерт в пользу рабочих, а Мунштейн по поручению Шаляпина передал сбор с концерта рабочим.

В интересах истины и справедливости считаю своим долгом сделать следующее разъяснение:

В конце нынешнего апреля, когда я пел в киевских театрах, ко мне пришли представители рабочих с просьбой дать возможность им, беднякам, послушать меня за дешевую плату. Я с удовольствием согласился на это и устроил народный концерт с бесплатными и дешевыми местами, весь сбор которого решил отдать в их же пользу.

На следующий день после концерта я был срочно вызван в Харьков; не зная, успею ли передать деньги представителям рабочих, я просил это сделать бывшего в то время у меня моего старого приятеля Л. Г. Мунштейна, о чем и послал заявление в киевские газеты. Но перед самым отъездом представители рабочих ко мне явились и деньги (1704 руб.) получили. Это произошло в присутствии Л. Г. Мунштейна и этим „присутствием" ограничилось его участие в моем „преступлении".

К какой партии принадлежат эти представители рабочих, я не знал, да меня это и не интересовало. Известно мне было лишь только то, что среди этих рабочих много семейного, голодного, холодного и несчастного люда.

Примите уверение в моем уважении к вам, милостивый государь.

Артист *Федор Шаляпин*»[27].

На следующий же день после того, как «Киевская речь» напечатала письмо Шаляпина, вмешался в дело черносотенный «Киевлянин». Под заголовком «Беззаботный артист» «Киевлянин» полностью перепечатал письмо, сопроводив его издевательскими комментариями. Глумясь над признанием артиста, что тот передал деньги рабочим, среди которых много голодной бедноты, «Киевлянин» с пристрастием допрашивал:

«...Откуда это было известно г. Шаляпину, он не выясняет, так как он в Киеве не живет и „представителей" киевских рабочих не знал. Но г. Шаляпин, друг М. Горького и еврея Л. Мунштейна, был столь наивен, что не задался вопросом: куда пойдут собранные им деньги? На хлеб для голодного и несчастного люда или на покупку браунингов для подстреливания публики? Между тем в Киеве заранее говорили, что г. Шаляпин дает концерт не в пользу рабочих, а в пользу какой-то революционной организации. Г. Шаляпин ставит вопросительный знак перед словом „преступление", но беззаботный артист мог сделать весьма серьезное преступление, если он, по артистическому легкомыслию, отдал деньги одной из организаций, которая кормила совсем не голодных рабочих, а кормила революцию оружием или преступной пропагандой на выручку из шаляпинского концерта...»[28]

Обвиняя Шаляпина в «легкомыслии», «Киевлянин» объяснял его письмо стремлением выгородить «нехристя» Мунштейна, с которым у черносотенной газеты были свои давние счеты (в своих фельетонах Мунштейн — Lolo не раз ее «подкусывал»).

В данном случае для «Киевлянина» врагом № 1 был Мунштейн.

Менее снисходительны к Шаляпину были другие органы полицейски-черносотенной печати. Тем более что как раз в те дни он совершает новое «политическое преступление»: из-за болезни отказался от участия в спектакле «Жизнь за царя», которым 22 сентября 1906 года открывал сезон Большой театр.

Тут-то ему припомнили всё.

И то, что его подпись стояла одной из первых, рядом с именами С. Рахманинова, С. Танеева, Р. Глиэра, А. Кастальского, А. Гедике, К. Игумнова и других, под «Заявлением

русских музыкантов», весьма скромным, откровенно говоря, по требованиям «коренных реформ»*.

И его недавний отказ дать подписку дирекции императорских театров о неучастии в нелегальных партиях.

И выступления в октябрьские «дни свобод» 1905 года.

Концерт в училище Фидлера, где, «...спев на бис „Дубинушку", он пошел с шапкой по рядам публики и собрал в пользу забастовщиков около тысячи рублей».

Его «Дубинушку» в «Метрополе», навек запечатленную в «Жизни Клима Самгина» («...вечером было собрано и передано Ф. И. Шаляпину в пользу „рабочих освободителей" (социал-демократов) 603 р.», — сообщали наутро об этом выступлении Шаляпина газеты[30]).

Показывая это выступление через призму восприятия Клима Самгина, Горький описывает, как «могучий и грозный голос.. с поразительной отчетливостью произносил знакомые слова, раскладывая их по знакомому мотиву. Голос звучал все более мощно... и вдруг весь зал точно обрушился, разломились стены, приподнялся пол, и грянул единодушный, раздирающий крик: „Эй, дубинушка, ухнем!"...»

Шаляпин поёт новый куплет, и «...казалось, что голос его стал еще более сильным и уничтожающим. Самгина пошатывало, у него дрожали ноги, судорожно сжималось горло, он ясно видел вокруг себя напряженные, ожидающие лица, и ни одно из них не казалось ему пьяным, а из угла, от большого человека плыли над их головами гремящие слова:

— На царя, на господ
Он поднимет с р-размаха дубину!..»[31]

Не преминули, разумеется, припомнить и знаменитый скандал, разыгравшийся «на самом высоком уровне» из-за шаляпинского исполнения «Дубинушки» на концерте 26 ноября того же года в Большом театре.

В официальном рапорте управляющего Московской конторой императорских театров Н. фон Бооля выступление Шаляпина на этом концерте описывалось так: «...Когда он исполнил свой номер, публика по обыкновению шумно требовала повторения. С верхов громко кричали „Блоху" и „Дубинушку"!.. Шаляпин, выходя на вызовы, обратился к публике

* «...Когда в стране нет ни свободы мысли и совести, ни свободы слова и печати, когда всем живым творческим начинаниям народа ставятся преграды,— говорилось в этом «Заявлении»,— чахнет и художественное творчество. Горькой насмешкой звучит тогда звание свободного художника...»[29]

А. М. Горький и Ф. И. Шаляпин. 1901. Музей А. М. Горького

и сказал, что „Дубинушка" — песня хоровая и что поэтому он спеть ее не может, если не будут подпевать. Раздался взрыв аплодисментов, и Шаляпин начал „Дубинушку". Припев подхватили в зале очень дружно и даже стройно. Верхи ликовали, но из лож некоторые вышли и оставались в фойе, пока Шаляпин совсем кончил»[32].

Кто из находившихся на «верхах» театра был инициатором произошедшего, договаривает новонайденная запись рассказа командира легендарного грузинского отряда Кавказской боевой дружины Васо Арабидзе. Этот отряд был активным участником баррикадных декабрьских боев в Москве 1905 года, а до того нес охрану Горького на его квартире, где Шаляпин и познакомился с дружинниками.

«Помню день, когда улицы Москвы были переполнены народом,— рассказывает Васо Арабидзе.— В Большом театре выступал Шаляпин. Я со своими дружинниками вошел в театр и попросил Шаляпина спеть что-нибудь революционное... Весь театр подхватил песню, потом она перешла на улицу, и вся Москва запела „Дубинушку". Это было так грандиозно, потрясающе, что трудно забыть...»[33]

«Как, неужели до сих пор еще не уволили Шаляпина?..» — негодуя, спрашивал царь министра двора, узнав о произошедшем в «его» театре. Возмущение было тем сильнее, что эти выступления Шаляпина имели широкий резонанс и в русской, и в зарубежной печати, порой получая самое неожиданное освещение. Так, например, в декабре 1905 года бельгийская газета «Petit Bleu», французский «Matin» и им подобные сообщали об аресте артиста императорской сцены Шаляпина за то, что он якобы спел в одном из революционных собраний запрещенную песню, начинавшуюся словами: «Дайте мне кнут, чтобы побить властелина». Такой песни, разумеется, в репертуаре Шаляпина не было, но, по правде говоря, этот вольный перевод «Дубинушки» (речь шла, вероятно, именно о ней) близок тому подспудному смыслу, который вкладывали в нее многие из тех его слушателей, кто с воодушевлением подтягивал Шаляпину: «Эй, дубинушка, ухнем!»

«Долой Шаляпина и ему подобных!» — так называлась статья черносотенной газеты «Вече», открывшей новый тур яростной травли «босяцкого революционера» (терминология «Вече») в связи с его отказом от выступления в «Жизни за царя»: «...Долой Шаляпина, долой изменника, жидовского прихвостня!.. Долой Шаляпина, долой царского недруга, бойкот ему, русские люди!»

Проходит несколько дней, и черносотенцы обрушивают новую статью-донос («Паки и паки о босяке Шаляпине») на ненавистного «...артиста, который со сцены Большого театра поет „Дубинушку" и отказывается петь „Жизнь за царя" по своим политическим убеждениям, который в иностранных

иллюстрированных журналах изображен в рядах сражающихся на московских баррикадах»*.

Полицейски-погромное «Вече» последовательно перечисляет все злодеяния этого крамольника, в том числе «...его противоправительственные речи, в которых этот певец позволяет себе глумиться над правительством и даже государем, его речи, развращающие мелких артистов, его революционную деятельность в провинции, где, как, например, в Киеве, он давал концерты и передавал деньги революционным комитетам...» [35].

Круг замкнут. Киевский концерт занял свое место в революционном «списке преступлений» Ф. И. Шаляпина.

И вновь возникает вопрос: знал ли все же Шаляпин, кем были те представители «бедного люда», которые организовывали концерт в Киеве, и кому он лично в присутствии Мунштейна передавал в день отъезда из Киева весь чистый сбор с концерта? Думается, что не мог не знать.

Разговоры о том, кто и с какой целью организует концерт, шли в Киеве еще задолго до самого концерта — это подтверждают и приведенный выше жандармский рапорт, и вопли черносотенной печати. Предположим, что слух не сразу докатился до Шаляпина, но уже разговор с губернатором не мог не внести полной ясности, как бы артистично он ни разыгрывал в беседе с Савичем благородное негодование (и не такие роли приходилось исполнять!) и какие бы громы и молнии на себя ни призывал (иначе концерт был бы сорван!).

Наконец, если все же предположить, что вплоть до концерта Шаляпин не догадывался (или не хотел догадываться) о том, что, помимо художественного наслаждения для рабочих, концерт имел и другую, весьма важную цель, — на самом концерте для иллюзий уже не оставалось места. В этот вечер он получил (и долгие годы хранил) наглядное в е щ е с т в е н н о е доказательство, кому шли деньги с концерта...

Во всех без исключения отчетах о концерте указывалось,

* Любопытно отметить, что вся эта брань и доносы «по начальству» не помешали черносотенцам из пресловутого «Союза русского народа» спустя некоторое время обратиться к Шаляпину за «помощью». Как сообщалось в московской печати весной 1909 года, «киевские „союзники" [руководители «Союза русского народа»], желая пополнить партийную кассу, обратились к Ф. И. Шаляпину с просьбой дать концерт в пользу „трудящегося русского народа". Шаляпин не ответил. Обиженные „союзники" послали артисту телеграмму с предложением больше в Киев не приезжать» [34].

«...что концерт сопровождался шумными овациями по адресу Шаляпина, это само собой разумеется. Публика выражала удовлетворение певцу и аплодисментами, и подношениями»[36].

О каких подношениях шла речь? Украинская газета «Громадська думка», выходившая в ту пору в Киеве, сообщая о шумном успехе концерта и о том, что «повсюду — как в цирке, так и на улице—было на страже много полиции, во дворах стояли солдаты и казаки», указывала: «Все присутствующие дружно приветствовали певца, а рабочие поднесли ему два венка с красными лентами и забросали его цветами»[37].

Более детально о подношениях и адресах, полученных Шаляпиным, сообщал в письме из Киева корреспондент журнала «Театр и искусство»[38]. Благодаря ему мы узнаем поистине неоценимые подробности.

Среди подношений был лавровый венок от киевских рабочих с девизом: «Свободное искусство для свободного народа» — и надписью: «Спасибо тебе, голубчик Федор Иванович, за ласку, за песни».

И — золотой жетон с надписью: «Великому художнику и честному гражданину земли русской от К. К. РСДРП».

К. К. РСДРП — Киевский комитет Российской социал-демократической рабочей партии.

Благодарная память современников сохранила немало славных имен больших людей искусства — Римского-Корсакова, Комиссаржевской, Собинова, Качалова, Андреевой и многих других, непосредственно участвовавших в устройстве концертов, реально помогавших революционным организациям вести свою боевую работу. О подлинных целях этих концертов и об их связи с партийной работой можно было только догадываться. Но лишь в редчайших случаях партийные организации, являвшиеся фактическими устроителями концертов, считали нужным и возможным публично подчеркнуть свою связь с артистом, отдававшим партии труд и вдохновение.

Таким вечером и был киевский концерт Шаляпина. Могло ли прозвучавшее на нем необычное приветствие пройти мимо сердца, сознания артиста? И не об этом ли (и ему подобных) вечере вспоминал Шаляпин, когда в дни пребывания на Капри, в гостях у Горького, по ходу разговора вдруг спросил его:

«Не думаешь ли ты, Алексей Максимович, что было бы искренне с моей стороны, если бы я вступил в партию социал-демократов?»

«Если я, — вспоминал об этом разговоре на склоне лет Шаляпин, — в партию социалистов не вступил, то только по-

тому, что Горький посмотрел на меня в тот вечер строго и строго сказал: „Ты для этого не годен. И я тебя прошу, запомни один раз навсегда: ни в какие партии не вступай, а будь артистом, как ты есть. Этого с тебя вполне довольно"».

«Только русская жизнь может объяснить это противоречие, — комментирует Шаляпин, — каким образом артист с анархической окраской натуры, политикой глубоко отталкиваемый, мог считать себя социалистом, мог так сильно желать быть полезным социалистическому движению, что, рассудку вопреки, готов был записаться в конспиративную партию...» [39]

В свете этого становятся понятными во всем своем объеме и слова Шаляпина: «...Много лет прошло с тех пор, а этот вечер запомнил, на всю жизнь запомнил...»

История — вновь в этом убеждаешься — не нуждается в поправках. Характеризуя эту славную страницу жизни великого артиста, необходимо при любых условиях сохранить и верность исторической перспективы, и должную меру вещей. Нельзя — как это иногда бывало — недооценивать искренность и силу «движения души» артиста в годы революционного подъема. Нельзя не восхититься бескорыстием его тогдашней помощи революционным организациям. Нельзя не ощутить размаха и вдохновляющей мощи шаляпинской «Дубинушки». В равной мере, однако, неуместен и перекос в обратном направлении — наведение на биографию Шаляпина ультракумачового «хрестоматийного глянца», как это происходит в некоторых публикациях последнего времени.

«Высказываний великого русского актера Ф. И. Шаляпина по поводу вооруженного восстания не сохранилось, но исполнение им в массовых аудиториях революционных песен, призывавших народ к борьбе, было замечательным вкладом певца в революционное дело», — отмечается в монографии Л. К. Ермана «Интеллигенция в первой русской революции» [40].

И, как и в некоторых других работах, посвященных этому периоду, в этой книге далее рассказывается о пении Шаляпиным революционных песен на московской городской конференции большевиков, происходившей 5 декабря в училище Фидлера. В подтверждение приводится рассказ одного из делегатов конференции, вспоминавшего об этом спустя полвека:

«...После конференции пел Шаляпин. Он пел „Вихри враждебные", „Смело, товарищи, в ногу", а собравшиеся с подъемом вторили ему. Потом Шаляпин запел „Дубинушку"...

Вся конференция была так воодушевлена, что никогда больше мне не случалось слышать такого воздействия певца и пения на аудиторию...»[41]

Налицо явная ошибка памяти, вполне возможная и извинительная, если учесть полувековой разрыв между описываемым эпизодом и выступлением мемуариста. Партийная конференция, обсуждавшая вопрос о начале всеобщей забастовки и подготовке вооруженного восстания, носила столь закрытый, конспиративный характер, что ни о каком присутствии на ней Шаляпина, а тем более об устройстве после конференции «художественной части» не могло быть и речи. Не то время, не та обстановка.

Ошибочно и другое утверждение. Ни «Варшавянки», ни боевого революционного гимна «Смело, товарищи, в ногу» (так же как и «Интернационала», вопреки «воспоминаниям» об этом других мемуаристов) Шаляпин никогда — ни в 1905-м, ни даже в 1917—1921 годах — не исполнял. По всей видимости, в приведенных воспоминаниях сместились впечатления от двух различных событий — самой конференции и присутствия рассказчика на каком-либо публичном выступлении Шаляпина в тот период. Что же касается исполнения Шаляпиным революционных песен, то, как мы знаем, могучее революционизирующее воздействие на аудиторию его «Дубинушки» было столь разительным, что естественна аберрация памяти, и — в результате — воспоминание о ней как о «жгучей песне свободы»...

В некритическом воспроизведении таких воспоминаний тем более нет никакой нужды, что действительность тех лет дала ряд ярких подтверждений общественной позиции артиста, свидетельствующих самих за себя.

Как явствует из документов, долгие годы хранивших молчание в архивных сейфах, действенная помощь Шаляпина конспиративной партии большевиков отнюдь не ограничилась киевским концертом. Достаточно хотя бы взять документы, обнаруженные архивистом Л. М. Шалагиновой при просмотре дел департамента полиции «О преступной пропаганде среди рабочих». В числе этих документов, говорящих о помощи Шаляпина местным большевистским организациям, и донесение начальника екатеринославской охранки о том, что «...дававший здесь 18 сего мая [1903] вторичный концерт артист Шаляпин пожертвовал в пользу местных организаций (Комитет РСДРП) 100 рублей...», и рапорт филера о сходке московских железнодорожников, состоявшейся 12 октября

1905 года, где говорилось, что «... так как фонд для поддержки забастовки иссяк, то они вошли в соглашение с социал-демократической и революционной партиями о том, что средства могут быть приобретены путем устройств спектаклей, чтения лекций, и уже заручились на это согласием артиста Шаляпина...» [42].

В письме к Ираклию Андроникову один из ветеранов партии, А. Е. Воробьев, работавший в начале девятисотых годов в Нижнем Новгороде вместе с Я. М. Свердловым, сообщает:

«Помнится, это было в году 1902 или 1903. Федор Иванович Шаляпин пел на Нижегородской ярмарке, в ярмарочном театре. Я работал в ту пору на Сормовском заводе, был профессиональным революционером. Нам была необходима денежная помощь на покупку печатного агрегата. Я. М. Свердлов, Иван Чугурин (работавший впоследствии в большевистском подполье на Урале) и я поехали к Алексею Максимовичу Горькому, чтобы посоветоваться. А. М. Горький очень сочувственно отнесся к нашей идее и поехал с нами на ярмарку, в оперный театр, к Ф. И. Шаляпину. В театре шла репетиция оперы „Фауст"... После репетиции Федор Иванович встретил нас в артистической уборной. Горький изложил ему нашу просьбу.

— А это не опасно? — спросил Шаляпин. — Ведь вы рискуете многим!

Алексей Максимович ответил ему, что мы народ опытный...»

Шаляпин обещал дать ответ на следующий день, а пока что пригласил Воробьева и его товарищей на «Фауста»: «...В тот вечер я впервые услышал Шаляпина. Это был настоящий дьявол!.. Через три дня Я. М. Свердлов сообщил, что деньги получены. Агрегат был куплен, и вскоре подпольная типография заработала. А мы продолжали получать от Федора Ивановича контрамарки и ходили слушать оперы, в которых он пел...» [43]

Эпизод этот относится, по-видимому, к августу 1903 года. В тот же приезд Шаляпин дал концерт в нижегородском Народном доме в пользу Общества распространения народного образования. «Концерт был таков, что, наверное, у сотни людей воспоминание о нем будет одним из лучших воспоминаний жизни», — писал Горький 8 сентября 1903 года К. П. Пятницкому, рассказывая вслед за тем о прощальной беседе с Шаляпиным: «Уезжая... заплакал даже и сказал: „Я у тебя приобщаюсь к какой-то особенной жизни, пере-

живаю настроения, очищающие душу... а теперь вот опять Москва... купцы, карты, скука..." Мне стало жалко его»[44].

Со слов активного участника финансовой комиссии Московского комитета РСДРП О. Н. Мицкевич известно об участии Шаляпина в одном из концертов, устраивавшихся финансовой комиссией в 1905 году для пополнения партийной кассы. Концерт происходил на квартире у «меценатки» Фирсановой — владелицы Сандуновских бань.

Олимпиада Николаевна вспоминала характерный диалог, который произошел у нее при первой встрече с Шаляпиным.

— Что ж, можно и спеть! — ответил он на приглашение принять участие в концерте. — Пусть большевики делают революцию...

— Сказанные в полушутливой форме, эти слова носили в то же время такой непосредственно-искренний, совсем не шуточный характер, — заметила О. Мицкевич, — что не могли не запомниться, запомнились почти буквально[45].

Точной даты концерта в памяти О. Мицкевич не сохранилось. Не тот ли это концерт, о котором говорится в одном из новонайденных документов департамента полиции — «дневнике наблюдения» сыщика, который «засек» своего подопечного, уличенного в политической неблагонадежности, в поездке вечером 9 мая 1905 года в «...дом Фирсановой по Неглинному проезду, в квартиру домовладелицы Веры Ивановны Фирсановой, где был домашний концерт с участием Шаляпина»[46].

Следует, кстати, напомнить и то, что только занятость в репертуаре Мариинского театра помешала Шаляпину принять участие в памятном благотворительном концерте, устроенном Римским-Корсаковым 2 декабря 1905 года в Тенишевском училище. «Нужно ли говорить об удовольствии моем принять участие в столь славном концерте. Я всею душою моею рад прийти на помощь беднякам, борющимся за нашу дорогую свободу, так или иначе. Жалею только, что не могу определенно назначить день концерта...» — писал он в ноябре 1905 года Глазунову и Римскому-Корсакову[47].

Не выступив на этот раз, он, однако, участвовал, как видим, в ряде других концертов, продиктованных все той же благородной целью.

Память о тех днях сохранилась надолго. 19 января (1 февраля) 1912 года Шаляпин писал Горькому из Монте-Карло о причинах перерыва в их переписке: «...из России же не писал так долго потому, что был предупрежден какой-то

Ф. И. Шаляпин на концерте для рабочих в Орехове-Зуеве. Кадр из кинохроники. 1918

дамой Исаковой, приехавшей для этой цели специально в Петербург, о том, что будто бы какой-то господин, сидевший с ее мужем в тюрьме и отпущенный на волю, оговаривает меня в участии в концертах и сборе денег на революцию в 1905 году, главным образом в училище Фидлера, и что она, Исакова, предупреждает меня быть осторожным и бояться

всяких неожиданностей и обысков. Вообще в России сейчас счета с так называемыми вольнодумцами. Правительство опять взяло в руки булаву и ахает куда и как угодно. Ух, как мне хотелось бы знать, „где правда"» [48].

Давая глубокий и тонкий анализ противоречивости общественно-политических воззрений и поступков Шаляпина, М. О. Янковский в монографии, посвященной Шаляпину, приводит примечательный документ — открытое письмо, которое весной 1916 года Шаляпину направили рабочие восьми петербургских заводов. Осуждая знаменитого певца за ряд ошибочных поступков и отступление от демократии, они в то же время благодарно вспоминали его деятельность в годы первой русской революции: «Вышедший из глубин демократии, ею рожденный, в силу гениальной одаренности занявший одно из первых мест среди русских художников, Вы были для нас символом растущих в недрах демократии творческих сил. И было время, когда Вы были верны ее стремлениям, так ярко выразившимся в памятные годы русской революции. Демократическая Россия по праву считала Вас своим сыном и получала от Вас доказательства Вашей верности ее духу, порывам и светлым идеалам» [49].

«Менее всего в жизни я был политиком. От политики меня отталкивала вся моя натура», — писал Шаляпин в «Маске и душе», поневоле входя в противоречие с воспоминаниями о том, как властно был он захвачен политикой в водовороте событий 1905—1907 годов. В дни первой русской революции, когда перед каждым возникал вопрос, по какую сторону баррикады он должен находиться, Шаляпин сделал выбор уверенно: с революционной демократией.

Прежде чем поставить точку в «истории одного концерта», остается ответить еще на один естественно возникающий вопрос: почему, однако, несмотря на явную убедительность улик, «противозаконное деяние» Шаляпина не получило должного возмездия и власти удовлетворились его весьма противоречивыми объяснениями?

Произошло, по-видимому, то же самое, что случилось за год до того в результате исполнения Шаляпиным «Дубинушки» в Большом театре. Несмотря на брань и возмущение самого царя, восторжествовали все же аргументы, приведенные дальновидным директором императорских театров В. А. Теляковским, предложившим «...свести историю на нет, не придавая инциденту политического значения». «Если же прогнать Шаляпина, — предостерегал Теляковский, — это при-

даст ему ореол мученика. Партии революционеров будет очень приятно иметь в своих рядах выдающегося артиста и певца... В тюрьму Шаляпина не запрячешь, он имеет большое имя не только в России, но и во всем мире. Петь ему запретить нельзя. Он будет продолжать петь не только в провинции, но и во всем свете — и „Дубинушку" услышат не одни москвичи и петербуржцы. Он наэлектризует публику настолько, что полиции останется только закрывать один театр за другим, а его высылать из одного города в другой»[50].

«Историю» и на этот раз свели на нет. Дело, однако, было сделано, и киевский концерт надолго остался в сердцах слушателей воодушевляющим призывом к новой жизни. Немалый же сбор, полученный с концерта, сослужил хорошую службу киевским большевикам.

К тому времени, когда черносотенная печать подняла шум из-за шаляпинского «большевистского» концерта, легальные большевистские газеты «Волна», напечатавшая сообщение киевского комитета, и сменившие ее «Вперед» и «Эхо» уже были придушены полицией. Тем примечательнее отклик на «шаляпинское дело» в нелегальной большевистской прессе.

В тех же архивах охранного отделения обнаружен документ, подтверждающий, с каким вниманием следили большевики за помощью большого русского артиста делу народной борьбы и как далеко — буквально до края земли — докатилась весть об этом почине Шаляпина.

Среди вещественных доказательств, фигурирующих в деле по обвинению якутских большевиков в стремлении к ниспровержению власти, числится и нелегальный гектографированный журнал «Маяк», начатый изданием в Якутске в сентябре 1906 года. В первом номере этого журнала, естественно маленького по размеру, под рубрикой «Из партии» читаем:

«Известный русский певец Шаляпин привлекался к ответственности за передачу Центр. Комитету РСДРП 1700 рублей, вырученных от концерта...»[51]

В будущем шаляпинском музее фотокопия этой крохотной заметки, оттиснутой ссыльными большевиками на самодельном гектографе под вой якутской вьюги, при зыбком свете коптилки, вправе занять почетное место. Это — яркое напоминание об одном из самых светлых вечеров «великого художника и гражданина земли русской», как назвали в ту пору Шаляпина киевские большевики.

МУЗЫКА В ЖИЗНИ БОЛЬШЕВИКА

IV

«РАБОЧИЕ ПОЮТ!»

Весной 1912 года в одном из самых первых своих номеров «Правда» опубликовала «маленький фельетон» — басню Демьяна Бедного «Поют!» (впоследствии в книге «Сто басен», как бы подчеркивая реальную основу этой басни, Д. Бедный дал ей подзаголовок — «Быль»).

«Жена-молодка» упрекает мужа-заводчика в бесчувствии. Тот от нее отмахивается:

...Не только у меня заботы,
Что выкладки да в барышах расчеты.
Ты не заметила: рабочие... поют!
Поют с недавних пор, идя домой с работы.
Ох, эти песни мне покою не дают!
Попробовал певцов приструнить я построже,—
Так нет, спокойны все: ни криков, ни угроз.
Но стоит им запеть, как весь я настороже!
И слов не разберешь, а жутко... И по коже,
Поверишь ли, дерет мороз! [1]

В качестве эпиграфа к этой басне-были Д. Бедный взял сообщение: «Рабочими организуются хоровые общества (из рабочей хроники)».

Рабочие поют! О пропагандистской роли рабочей песни с исчерпывающей полнотой и ясностью было сказано на страницах «Правды» в статье Ленина «Евгений Потье».

Интересы партийной работы требовали, однако, таких организационных форм, которые позволили бы теснее связывать песенное дело с насущными задачами рабочего движения в России.

Необходимо было найти такое «основное звено» (если воспользоваться ленинским выражением), которое скорей всего могло этому помочь. И Ленин непосредственно вслед за статьей о Потье пишет еще одну статью, казалось бы, на узкоспециальную, «частную» тему, носящую, судя по заголовку, чисто информационный характер:

«Развитие рабочих хоров в Германии».

На деле это был снаряд дальнего прицела. Заголовок статьи носил условный характер. По существу, его надлежало читать:

«Развитие рабочих хоров в России».

«Основное звено» было найдено.

Всмотритесь в листки этой рукописи. Ясно, ровно, без единой помарки, стремительным и в то же время четким, характерным ленинским почерком написаны ее строки. Мысль развивается с неумолимой логикой. Цифры тщательно отобраны и выверены. Формулировки отточены. Все продумано от начала до конца, до мельчайшей детали.

Разговор был предельно конкретен.

В статье рассказывалось о полувековом опыте немецких рабочих певческих обществ, объединявших к тому времени (январь 1913) до 165 000 человек: «...число рабочих-певцов достигло 100 000... Число работниц, входящих в эти общества, составляет 11 000. Рабочие хоры имеют свой печатный орган: „Газету рабочих певцов"».

Ленин давал сжатый очерк истории этих обществ, отмечая, в частности, участие ветерана социалистического рабочего движения Августа Бебеля в организации старейшего певческого отделения лейпцигского «Ремесленного просветительного общества».

В рукописи — ни одной поправки. И лишь по окончании ее сделана одна дополнительная «статистическая» вставка (с. 4а), которая должна особо подчеркнуть значение развития певческих организаций и пропагандистской деятельности рабочих хоров в фабричных центрах.

При всей насыщенности цифрами, статья менее всего похожа на статистическую справку. Факты, сгруппированные и проанализированные Лениным, говорят сами за себя, диктуют вывод. Чтобы отчетливее этот вывод подчеркнуть, Ленин возвращал читателя к только что опубликованной в «Правде» статье о Потье:

«Недавно мы сообщали о том, как рабочие Франции и других романских стран чествовали двадцатипятилетие смерти Евгения Потье (1816—1887), автора знаменитого „Интернационала". В Германии пропаганда социализма рабочей песней гораздо моложе, и „юнкерское" (помещичье, черносотенное) правительство Германии ставит гораздо больше подлых полицейских препятствий такой пропаганде».

Рассказывая о зарубежных традициях рабочих певческих обществ, Ленин призывал к созданию в России не менее дей-

ственных певческих организаций. Говоря о «подлых полицейских препятствиях», он проводил прямую аналогию между германской и русской империей, где «пропаганда социализма рабочей песней» по сравнению с Францией также отставала. Одна уже ленинская расшифровка в применении к правительству термина «юнкерское» — как правительства «помещичьего, черносотенного» — недвусмысленно указывала, о ком и о чем здесь шла речь. Непреклонной убежденностью в высокой революционной целесообразности развертывания в России работы певческих объединений проникнуты заключительные строки:

«Но никакие полицейские придирки не могут помешать тому, что во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства» (*22*, 275—276).

Как установлено известным исследователем революционной песни Ингой Ламмель (ГДР), статистические данные о работе немецких ферейнов В. И. Ленин почерпнул из статьи историка германского рабочего хорового движения Виктора Ноака «Через двадцать лет — сто тысяч немецких рабочих певцов», напечатанной незадолго до того, как было написано «Развитие рабочих хоров в Германии», 15 декабря 1912 года, в «Газете немецких рабочих певцов»[2]. В введении к своей книге «Хроника рабочего песенного движения в Германии», изданной за год до этого, Виктор Ноак сетовал, что, хотя это движение уже нашло историка, никто из выдающихся вождей рабочего класса еще не обратил должного внимания на деятельность рабочих хоровых организаций. Мог ли он подумать, что первым, кто, отталкиваясь от их опыта и делая из этого далеко идущие выводы, вскоре же скажет во всеуслышание о значении и важности «пропаганды социализма рабочей песней», будет Ленин!

Мысль Ленина находила живое подкрепление в рабочей жизни России. И в повседневной практике вновь организуемых рабочих хоров и певческих обществ. И в том внимании, которое все больше уделяли певческому делу легальные рабочие организации. И в партийных документах о революционно-пропагандистской деятельности в изменившихся условиях.

По предложению Ленина Краковское совещание ЦК с представителями местных партийных организаций подтвердило, что единственно правильным типом организации партии

в условиях тогдашней русской действительности должна быть «нелегальная партия, как сумма партийных ячеек, окруженных сетью легальных и полулегальных рабочих обществ», для чего была необходима максимальная гибкость в приспособлении форм работы к местным условиям (*22,* 260). Развитие в России рабочих хоров и стало одной из таких форм.

Рабочие хоры не только помогали удовлетворять эстетические, художественно-творческие интересы и запросы рабочих певцов и не только были центрами распространения революционных песен. Через эти хоры, благодаря умелой работе большевистских «регентов» и их помощников, начинали жить общерабочими, общественными интересами новые слои рабочих, вчера еще далеких от участия в революционном движении. В ряде случаев такие хоры наглядно представляли то «разнообразие форм прикрытия нелегальных ячеек», о котором говорилось на Краковском совещании. Одно помогало другому.

Статья «Евгений Потье» сразу же стала достоянием рабочего читателя. Судьба второй статьи сложилась более драматично. Казалось, недалек был путь до Петербурга, где находилась редакция «Правды», от австро-русской границы, вблизи которой, в интересах наиболее оперативного (как теперь сказали бы) руководства партией и «Правдой», жил в ту пору Ленин. И все же не одна ленинская рукопись «затеривалась» по пути в редакцию, попадала в чужие, холодные руки. Такой, очевидно, оказалась и судьба статьи «Развитие рабочих хоров в Германии».

Она была впервые напечатана лишь сорок один год спустя вместе с рядом других новонайденных документов ленинского «краковско-поронинского архива», поиски которого продолжались десятилетия. И тем не менее трудно переоценить ее значение, ее живой, непреходящий смысл для истории и современности. В этой статье как бы аккумулируются мысли о развитии рабочих хоров в России в общем русле массовой организаторски-пропагандистской работы, которые не раз — есть основания предполагать — затрагивались в эти годы в беседах Ленина и его соратников. Эти мысли, приобретая характер партийных поручений, облекались в плоть конкретных дел в повседневной практике местных партийных организаций и их легальных «прикрытий».

Об этом и напоминала «Правда», публикуя в виде эпиграфа к басне Демьяна Бедного «Поют!» информацию об организации рабочими певческих хоровых обществ.

В. И. Ленин. 1910

(1)

Движение рабочих кооперативов в Германии.

Рабочий кооперативный общественный Германии недавно праздновал своеобразный юбилей: число рабочих-кооперативов достигло 100.000, при общем числе членов рабочих кооперативных обществ в 165.000 человек. Число рабочих, входящих в кооперативы, составляет 11.000

Рабочие кооперативы имеют свой печатный орган: „Газету рабочих кооперативов", которая выходит правильно уже с 1903 года.

12

Первые шаги рабочих певческих обществ относятся к 1860-м годам. Их лейпцигским „Ремесленным Музыкальным Обществом" было образовано новое певческое движение, и в числе его вождей, между прочим, Август Бебель.

Фердинанд Лассаль придавал большое значение организации рабочих хоров. По его указанию, „Всеобщий немецкий рабочий союз" основал в 1863 году во Франкфурте-на-Майне рабочее общество под названием: „Певческий союз". Собирается этот союз в пивной, называемой „За-

(3)
дома, задней комнатой одного фран-
фуртского трактирщика. Освещалась
комната сальными свечами.

Число членов союза было 12. Когда
Лассаль пришел, при общей чуть сло
гипнотической поездке, переехавшей
в Франкфурт, эти 12 рабочих изъя
сняли ему короля цветов удивлять
поэта Гервега, который Лассаль до
го упрашивал комнату снова для
рабочей цели короля.

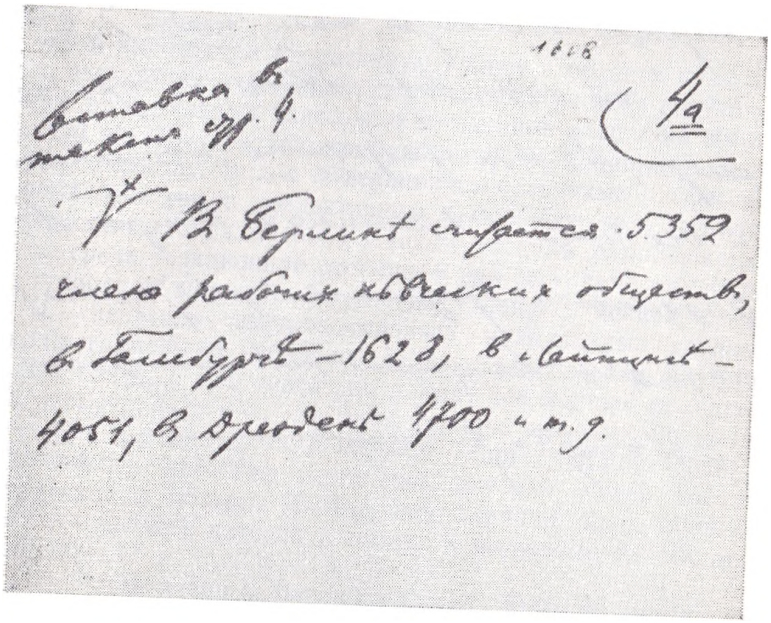
Поэт дважды исключительно
за кона, в 1892 году рабочие через союз
вились с Германией 180 членских обще

(4

ск 4300 членам. В 1901 году число членов достигло 39.717, в 1903 – 93.000, а в 1912 – 165.000. V см. вторую в этой стр. 4а.

Недавно мы сообщали о том, как рабочие Франции и других романских стран чествовали двадцатипятилетие смерти Евгения Потье (1816–1887), автора знаменитого „Интернационала". В Германии пропаганда социализма среди рабочей массы гораздо меньше, а „мелкое" (помещичье, торгово-промышленное) правительство Германии ставит гораздо больше помех политическим преследованиям. Такой пропаганде.

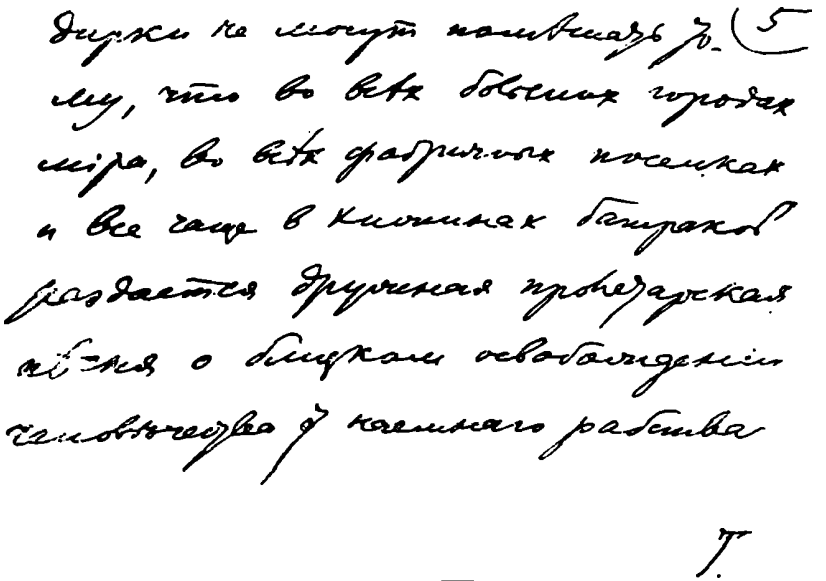
Но никакие полицейские пре-


Вставка к тексту стр. 4.

1916

4а

V. В Берлине считается 5359 членов рабочих кооперативных обществ, в Гамбурге – 1623, в Бремене – 4051, в Дрездене 4700 и т. д.



В. И. Ленин.
«Развитие рабочих хоров в Германии» (январь 1913).
Рукопись.
Центральный партийный архив
Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС

Вспоминая те годы, старый правдист Герой Социалистического Труда Б. И. Иванов (1887—1965) особо отмечает деятельность передовых культурно-просветительных обществ (или, как их звали в просторечии, «рабочих клубов») Петербурга.

«Эти клубы вели интенсивную работу в области культурного воспитания рабочих масс, являясь активными политическими рассадниками классового воспитания масс. Они воспитывали в рабочих непримиримую ненависть к капиталистическому обществу. В них объединялись различные профессии, связывались там в коллективную культурную силу... Жизнь клубов представляла собой сжатый тисками самодержавия оазис среди реакционной пустыни: в них регулярно, как только позволяли полицейские условия, ставились лекции, рефераты, спектакли, организовывались музыкальные группы, школы грамоты и тайно создавалась нелегальная паутина нашей партии... Кто сейчас не помнит тех полных молодого энтузиазма вечеринок, где было столько молодых порывов, столько гармонии чувств борьбы? Иногда эти вечеринки оканчивались арестами участников, которых общей массой отправляли в тюрьму. Иногда, как сюрприз, здесь появлялись бежавшие с каторги и ссылки и вышедшие из тюрьмы товарищи...» [3]

На высоте идейных партийных задач были во многих из этих клубов и хоровые коллективы.

Примечателен один из эпизодов повести (вернее, слегка беллетризированного документального очерка), напечатанной «Правдой» вскоре после статьи Ленина «Евгений Потье».

...Рабочая партийная организация разгромлена полицией. Уцелевшие от ареста — «ядро новой армии» — собираются за городом. Намечают ряд конкретных дел, «чтобы рабочее дело не заглохло на долгое время»:

«... — У меня дело есть, — пробасил Трубков. — Я собираю рабочих в хоровое общество. Тут у меня будет ячейка, где, как искра в пепле, будет тлеть идея рабочего дела» [4].

«Идея рабочего дела» ярким, неугасимым пламенем освещала деятельность передовых рабочих хоров, окрыляла дальний полет рабочей революционной песни.

Как это практически осуществлялось, может дать некоторое представление очерк-рассказ «Наши песни», опубликованный «Правдой» незадолго до Первого мая 1914 года. Рассказ не только рисует достоверную картину будней рабочего хорового кружка (литература наша почти не знает

подобных описаний), но и показывает, как претворялась в этих буднях «идея рабочего дела», как готовились к первомайской демонстрации хоровые кружки, возглавлявшиеся большевиками. Правдиво передана атмосфера спевки. С добрым юмором, темпераментно и живо обрисованы участники кружка: студент Онуфриев, обладающий столь сильным басом, что «регенту» то и дело приходится его «осаживать», токарь Дудкин, нет-нет да и «пускающий петухов» и огорчающийся этим больше всех, и другие... Рассказ ведется от первого лица:

«...На этот раз мы разучивали рабочую песню.

— До мажор! — объявил регент. — Господа, это самая красивая песня в мире. Ее поют на всех языках и во всех странах. Начинается она призывной торжественностью, не особенно громко (полуфорте), а к концу усиливается (фортиссимо) и с радостным восторгом приближается к припеву. До мажор! Соль, до, соль, ми... Нет, вы запомните, что басы только аккомпанируют... Онуфриев, ради бога, ведите себя смирно, не грохочите...»

Дело идет на лад:

«Действительно, самая красивая песня... Освоившись с мотивом, Онуфриев дал волю своему громовому голосу, Дудкин выводил первый голос так хорошо, как никогда. Стены дрожали. Казалось, все рушится кругом... — „И это будет"...»

Рассказ хорошо передает душевное состояние рабочих-певцов, которые словно «ростом выше стали», исполняя с в о ю песню, зовущую к революционному д е й с т в и ю.

В конце рассказа Онуфриев, «любуясь словами и музыкой рабочей песни», спрашивает Дудкина, хороша ли песня:

«— Больно хороша. Как бы только не наврать...

— В своей песне не наврешь, — уверял Онуфриев.

— Я подтягивать буду. Первого пел бы, да силушек не хватает».

Как то часто бывало на страницах подцензурной «Правды», мастерски владевшей языком иносказаний, ответ Дудкина, невинный на первый взгляд, имел второй, п о л и т и ч е с к и й смысл. «Первого пел бы» — вовсе не означало, что Дудкин хотел бы быть запевалой. Во избежание такого истолкования в рассказе специально оговорено, что он «выводил первый голос». Рассказ был напечатан незадолго до Первого мая, и речь здесь именно и шла о Первом мая («Первого пел бы...»). Рассказ нацеливал читателей «Прав-

ды» на соответственную подготовку к первомайским дням, давал как бы наглядный урок разучивания «своей песни» в хоровых кружках, в рабочих коллективах.

Между строк с большой симпатией обрисовывал автор и образ старого пропагандиста, «регента», умело прибегающего к «пропаганде песен».

«Когда мы расходились по домам, регент тихонько сказал Дудкину, что эта песня называется „Интернационал"»[5].

Вступительное слово «регента» о самой красивой песне мира, которую поют на всех языках, во всем мире, почти дословно повторяло ленинскую характеристику «Интернационала».

Текст «Интернационала» не мог появиться в легальной печати. В данном случае, однако, пользуясь беллетристической формой документального и в то же время инструктивного очерка, «Правда» не только называла «свою песню», но и дважды в ходе разговора цитировала призывные слова припева: «И это будет...»

Предпраздничные спевки хоровых кружков, об одной из которых рассказывалось в «Наших песнях», не замедлили дать результаты. Участники кружков неизменно бывали запевалами на демонстрациях, на собраниях рабочих, и, быть может, лучшей рецензией на их выступления оказались появившиеся вслед за рассказом на страницах того же «Пути правды» заметки и отчеты о первомайских стачках и демонстрациях.

Среди них и очерк «Впечатления», напечатанный два дня спустя после первомайской демонстрации 1914 года. В очерке рассказывалось о первомайском песенном прибое на петербургских улицах: «Блюстители порядка бесцеремонно и грубо удаляют с Невского рабочих и скромно одетых студентов... в 2 часа с Николаевской улицы толпа рабочих и студентов с пением революционных песен двинулась по Невскому... На Невском по команде «Бей их, чертей!» полиция шашками рассеяла мирных демонстрантов...»

Очерк был подписан: Л. К — а[6].

Осенью 1962 года на одной из очередных встреч своеобразного «землячества» старых петербургских рабочих-большевиков, ветеранов ленинской «Правды», собиравшихся на Советской площади в Москве, в стенах Центрального партийного архива, мы беседовали с участниками и организаторами этих давних первомайских демонстраций. Среди участников беседы был и автор упомянутого очерка — один из старейшин

большевистской печати Владимир Иосифович Зеленский (1890—1965), вошедший в историю русской революционной поэзии под псевдонимом Леонтий Котомка.

«В тот первомайский день, несмотря на непогоду (почти все время шел дождь), несмотря на полицейские преследования, разъезды конных жандармов, угрозы применить не только холодное, но и огнестрельное оружие, то там, то здесь, выплескиваясь из переулков на проспекты и не умолкая за рабочими заставами, вовсю звучали в столице империи песни революции, — рассказывал Владимир Иосифович. — Среди рабочих заблаговременно распространялись листовки с текстами революционных песен, порою переписанные от руки. Особенно активны в этом деле были участники хоровых кружков. Разучивание песен обычно производилось с голоса — ноты таких песен были в редкость, да и владели нотной грамотой немногие. В этих условиях разучивание не только текстов, но и мелодий песен в хоровых кружках под руководством опытных „регентов" (в рассказе „Наши песни". — подтверждал он, — образ такого „регента"-большевика обрисован весьма достоверно!) приобретало особое значение. Участники таких кружков, естественно, и „вели первый голос" в хорах рабочих демонстраций, и — столь же естественно — нередко именно они за это в первую очередь подвергались полицейскому преследованию»[7].

Тот же «Путь правды» вслед за «Впечатлениями» о первомайской демонстрации под заголовками «Обыски и аресты», «За пение» и т. п. публиковал одну за другою заметки:

«...За участие в уличной демонстрации и пение на улице революционных песен 1 Мая у фабрики Кирхнера арестованы на 2 месяца без замены штрафом Федоров, Захаров, Степанов, Волков, Архаров, Тимофеев, Овчаренко, Граденко, Томский, Иванов и Оводов...»

«...За участие в уличной демонстрации и пение революционных песен 1 Мая у Пажеского корпуса по распоряжению градоначальника арестованы на 1 мес. без замены штрафом Мошин, Глизницкий, Лаколин, Зуев, Смирнов и Григорьев».

«...За принуждение к забастовке рабочих фабрики Керстен и за пение на улице революционных песен 1 Мая в Матросской слободе, на Охте, подвергнуты аресту на 1 месяц В. Богушин и И. Петров...»[8]

Среди подвергнутых 1 Мая аресту «без замены штрафом» за пение на улицах революционных песен было, несомненно, немало тех, кто служил прообразом героев рассказа «Наши песни». А что это именно так, убеждают воспоминания

активного работника петербургских культурно-просветительных обществ А. А. Флейшера. Он рассказывает, как после одной из первомайских демонстраций очередная спевка хорового кружка рабочего общества «Знание» оказалась сорвана: почти треть участников кружка была подвергнута репрессиям за «подстрекательство к забастовке» или за участие в демонстрации и из-за этого не смогла прийти на спевку!..

«А это значит, — не без юмора прибавляет он, — что спевки накануне демонстрации прошли со стопроцентной явкой и „нотной грамотой", которая там изучалась, овладели „знаньевцы" полностью» [9].

В этой связи вспоминается еще одна беседа — со старым питерским большевиком, заслуженным обуховцем А. А. Антоновым, ставшим после Октября 1917 года сначала комиссаром, а затем и «красным директором» Обуховского завода (ныне «Большевик»). Тотчас же после национализации завода рабочие стали налаживать работу новосозданного заводского клуба в особняке бывшего начальника завода. Одна из молодых работниц, активная участница октябрьского штурма, рассказывает Александр Александрович, быстро сколотила отличный хор.

«Однажды я спросил ее:

— Как это вам так быстро удалось подобрать певцов?

— Очень просто, Александр Александрович. Собрала большевиков...

Увидев на моем лице удивление, она пояснила:

— Кто лучше всех пел на заводе? Мы, большевики. Кто на демонстрациях выделялся слаженным пением? Тоже мы.

Маша была права. С первых дней Февральской революции наш завод, выходя на демонстрацию, привлекал внимание окружающих тем, что дружно и проникновенно пел революционные песни. Большевики (а нас было человек шестьдесят) строились в голове колонны и запевали песни свободы, их подхватывали не только демонстранты, но и люди, стоявшие на тротуаре» [10].

Неудивительно, что основным ядром, коллективным запевалой заводского хора в 1918 году стали большевики, активные участники большевистского подполья, старые обуховцы К. Ильина, В. Егорова, Н. Потемкина, И. Чижова и другие. Репертуар был привычный — революционные песни. В общий хор включился и «красный директор», и это, к слову сказать, никак не уронило его авторитет, а еще больше сблизило с

рабочей массой, которая его и выдвинула на руководящий пост. Так же было и на десятках других предприятий, где большевики-рабочие становились запевалами заводского хора не только в переносном смысле слова, но и в буквальном. «Тряхнув недавней стариной», они дружно запевали песни, вырвавшиеся из подполья на широкие просторы, обучали этим песням молодежь.

Об одной из характерных «школ» большевистских мастеров пения, где ковались кадры будущих запевал революционных демонстраций, напоминает страничка биографии одного из первых командармов революции.

Весной 1914 года, после семи мучительных лет пребывания в каторжных тюрьмах, в дальнее глухое сибирское село Манзурку — «тюрьму без стен и крыш» — был направлен на вечное поселение руководитель иваново-вознесенских большевиков М. В. Фрунзе.

Встретившийся с ним в ссылке бывший шлиссельбургский каторжанин Ф. Н. Петров рассказывает:

«Михаил Васильевич славился у нас как прекрасный запевала — обладатель приятного тенора лирического тембра и неутомимый организатор хорового пения. Фрунзе в Манзурке создал даже хор из политических ссыльных и местной молодежи, певший под аккомпанемент также им сорганизованного небольшого любительского оркестра балалаечников и гитаристов. Соберутся вечером или в воскресенье певцы, и поплывет над прибайкальской деревушкой песня о далекой южной чинаре из „Хаз-Булата", о просторе волжской волны, рассекаемой челнами Стеньки Разина... Что же касается таких песен, как „Глухой неведомой тайгою" или „Славное море — священный Байкал", то это уже прямо было из нашей жизни. Но вот Михаил Васильевич оглянулся по сторонам — нет ли поблизости кого-либо подозрительного. Участники хора хорошо понимают жест своего капельмейстера. Взмах его руки — и приглушенно, но твердо, с глубокой внутренней силой льется: „Вихри враждебные веют над нами..." Репертуар нашего хора был весьма обширный. Не буду говорить об исполнительском мастерстве, но что касается программы хора, то ей могли бы позавидовать многие коллективы художественной самодеятельности».

Рассказ Ф. Н. Петрова дополняет другой «манзуркский старожил» — старый большевик И. К. Гамбург:

«Пели мы не только общеизвестные песни. Пели и песни собственного сочинения. Так, например, один из ссыльных

переложил на музыку стихотворения, написанные М. В. Фрунзе в тюремной камере. Одно из них — „Северный ветер" — было создано в дни тягостного ожидания смертной казни. Особенно полюбилась ссыльным песня, написанная на текст Фрунзе, проникнутый бодростью и жизнерадостностью:

Свободная юность бурлит все потоком
И мчится куда-то вперед, все вперед.
Чего-то все ищет прозорливым оком,
Чего-то от жизни так жадно все ждет...

Михаил Васильевич аккомпанировал певцам на балалайке или гитаре...»[11]

Будущий историк русской хоровой культуры должен будет отметить особо почетное место, принадлежавшее тем коллективам, которые сумели одухотворить свою работу большой гражданской, общественной задачей. На новом, ленинском этапе русского рабочего движения такими «впередсмотрящими» отрядами певцов явились рабочие хоры, направление работ и уклад которых в немалой мере определялись партийными, большевистскими организациями. Разомкнув узкие «культурнические» рамки, нередко ограничивавшие деятельность так называемых «народных хоров», они сумели стать не только певцами будущего, но и активными борцами за это будущее.

Именно такой характер и носил один из самых примечательных хоров, какие знала в прошлом рабочая художественная самодеятельность, — рабочая хоровая капелла, организованная в годы первой русской революции на московских Пречистенских рабочих курсах.

Возглавлял капеллу пречистенцев превосходный знаток хорового искусства Вячеслав Александрович Булычев (1872—1950) — один из учеников композитора С. И. Танеева. Воспитывая хор на лучших образцах классической литературы, на пении полифонических произведений, проводя большую педагогически-воспитательную работу среди певцов, Булычев добивался высокой культуры звучания, слаженности, динамики и музыкальности нюансировки. Недаром, восхищенный искусством пречистенских певцов, С. И. Танеев в 1909 году посвятил рабочей капелле цикл из 12 хоров a cappella (на слова Я. Полонского), в том числе знаменитого «Прометея». Единодушным одобрением было встречено исполнение пречистенцами оратории Гайдна «Времена года».

Но не только образцовым исполнением классических произведений хоровой литературы славились пречистенские певцы. И не только произведения классиков разучивал с ними их регент. С естественной гордостью пишет Булычев в своих воспоминаниях: «Следует также отметить, что я разучивал с пречистенским хором рабочих известную революционную песню «Смело, товарищи, в ногу». Хор рабочих московских Пречистенских курсов был первый хор в царской России, который исполнял (по-видимому, подразумевается — в открытых концертных выступлениях. — *С. Д.*) революционные песни» [12].

Булычеву принадлежали и мастерски сделанные хоровые обработки этих песен. Разученные во всем богатстве своих мелодически-смысловых оттенков, они входили в неофициальный репертуар «академической» капеллы рабочих курсов.

«Песня бытовала на курсах — хоровая, народная песня, песня тюрьмы и каторги, песня протеста и революции,— рассказывает одна из зачинательниц музыкальной работы пречистенцев — Елизавета Михайловна Чемоданова (1885—1952).— Эта песня звучала во все годы и в коридорах, и на дворе, и в перерыве между занятиями, и в тихом, темном Нижне-Лесном (ныне Курсовом) переулке, когда расходились после занятий... Особенно хороши были эти песни на загородных экскурсиях... Вот где на просторе лесов и полей звучала „песня русская, широкая, раздольная", без выучки, без спевки, рвалась из молодой груди: „Вставай, подымайся, рабочий народ"...» [13]

...Любовь к песне — оружию борьбы — сохранялась у ветеранов революции всю жизнь.

7 ноября 1926 года. Советское полпредство в Лондоне. Полпред Л. Б. Красин тяжко болен. В помещении полпредства в этот вечер традиционный дипломатический прием. «Когда гости разошлись... — рассказывает И. М. Майский,— по русскому обычаю, мы запели наши песни. И вот открылась дверь, и дежурная сестра принесла записку от Красина: Леонид Борисович просит нас спеть ему старые революционные песни. И тут же на лестнице у его дверей сели человек сто мужчин и женщин, и начался необычный концерт. Пели „Спускается солнце за степи...", „Пыльной дорогой телега несется..." „Варшавянку", „Красное знамя", „Замучен тяжелой неволей...", „Смело, товарищи, в ногу...". И пели как-то

необычайно проникновенно — все знали, что поют для старого революционера, дни которого сочтены. Только за полночь мы разошлись по домам, унося на всю жизнь память об этом вечере» [14].

На закате своих дней один из пионеров русской революционной песни — Г. М. Кржижановский, напоминая о подспудной силе ее традиций, с особым удовлетворением писал об эстафете поколений, передающих из уст в уста «старое, но грозное оружие» песен борьбы. 83-летний ветеран революции описывал вечер, устроенный в ознаменование пятидесятилетия первой русской революции в бакинском заводском Дворце культуры:

«...В конце вечера старики-рабочие затянули любимые революционные песни — „Варшавянку", „Красное знамя" и др. Молодежь дружно подхватила эти песни — текст их раздали заботливые работники клуба всем участникам вечера. Мне радостно при мысли, — замечал Глеб Максимилианович, — что старые революционные песни поет наш народ — строитель социализма» [15].

В многомиллионном хоре голосов, поющих эти песни, с особой внутренней силой звучат голоса тех певцов, о которых напоминают нам страницы дооктябрьской большевистской печати.

Свой рассказ об этих певцах мы начали с коротких сообщений дооктябрьской «Правды» о первых спевках «рабочих певческих хоровых обществ». Жизнь дописала к давним газетным сообщениям волнующий эпилог (вернее, продолжение).

...В канун сорок седьмой Октябрьской годовщины во Всесоюзном Доме композиторов в Москве состоялся необычный вечер. Дело было не только в непривычности (если говорить о традиционной концертной практике) биографий участников концерта. Средний возраст более чем сотни певцов, голоса которых звучали в тот вечер с эстрады, был никак не ниже шестидесяти пяти — шестидесяти шести лет. Это не описка. Особый смысл их выступления как раз и заключался в том, что артистическая деятельность этих исполнителей начиналась именно тогда, когда вокалисты обычно считают свою карьеру законченной, исполнительскую во всяком случае.

За плечами каждого из певцов, выступавших на этом концерте, была большая жизнь. Но где бы ни начинался трудовой их путь — в цехах ли пресненской фабрики или ивановской мануфактуры, в шахте Донбасса или у топки черномор-

ского корабля, на пастбищах Приволжья или в кубанских степях, — эти певцы с равным основанием могли внести в графу анкеты, спрашивавшую об основной профессии, один ответ: р е в о л ю ц и я.

Многие из песен, которые с таким подъемом исполнялись ими на концерте, певали они и в молодые свои годы. Но в ту пору «эстрадой» для них служили не подмостки, освещенные прожекторами или софитами, а берега реки Талки, излучина, шутливо прозванная «мысом Доброй Надежды» (там собирались на массовки иваново-вознесенские ткачи), лесные опушки, на которых тайно проводили маевки петербургские, московские, рижские, харьковские рабочие; городские площади и улицы, где песни рабочих демонстраций заглушались свистом казацких нагаек и винтовочными залпами жандармов-карателей; суровые фронтовые дороги гражданской войны...

Менее всего могли тогда думать эти певцы, что придет время, когда песни, издавна служившие подспорьем в борьбе и партийной работе, приведут их на концертную эстраду. Так оно, однако, и произошло. И хоть все они по документам числились пенсионерами (в большинстве своем — персональными), с честью отслужившими трудовой свой век, те же песни открыли в их биографиях новую, славную страницу.

Вечер, о котором идет речь, был назван творческой встречей двух хоров ветеранов революции — Ивановского и Московского. Смысл и резонанс его оказались значительно богаче.

...Взволнованно рассказывали участники Московского хора, как однажды к ним на спевку пришел Д. Д. Шостакович. Суждение композитора, в чьем творчестве такое развитие и претворение нашли образы и интонации революционной песни (вспомним хотя бы «Десять поэм для хора», Одиннадцатую и Двенадцатую симфонии, музыку к кинотрилогии о Максиме!), было им особенно дорого.

Встретившись с певцами и героями любимых песен, Дмитрий Дмитриевич с неподдельной заинтересованностью говорил об убеждающей силе воздействия и о необычной эмоциональной окраске, «озаренности» звучания, присущей хору. Одной выучкой и техникой такого не достигнешь!.. Сжато и рельефно определен был Шостаковичем секрет успеха: «В ваших песнях — вся ваша жизнь, ваш путь». И это не только путь того или иного взятого изолированно певца, но и путь всего коллектива, путь партии, путь народа.

Московский хор ветеранов трех революций. 1964

На вечере встречи двух хоров, как ни старались выступавшие «не повторяться», иные песни неизбежно прозвучали в исполнении обоих коллективов. Так было и с «Интернационалом», который тотчас же подхватила вся аудитория, и с «Варшавянкой», и со «Смело, товарищи, в ногу...». Чуткий слух мог, конечно, уловить характерные оттенки в произнесении песенных текстов москвичами или ивановцами. Но разве все эти отличия, отпечатки того или иного говора говорят о чем-либо, кроме как о богатстве красок речевой палитры страны? Основное же — едино, и прежде всего этот стремительный, всесокрушающий, боевой походный ритм — ритм наступления, ритм творческого революционного созидания...

Мы слушали этих певцов и словно воочию видели их не в парадных костюмах, украшенных орденами и медалями, а в рабочих блузах и солдатских шинелях, в дешевых ситцевых платьицах, в ватниках и кожанках, с чубами, выбивающимися из-под буденовок и бескозырок, с красными косынками на

девичьих головах... После концерта беседуем с певцами и убеждаемся, что и на самом деле для каждого из них любая песня связана с ярчайшими страницами боевого прошлого... Выступая на концертах, они нередко сопровождают пение «реальным комментарием», воспоминаниями о пережитом и виденном. Биографии песен сплетаются с биографиями певцов. Вместе с песней прошлое входит в настоящее, помогает строить будущее.

Было бы неверно, впрочем, думать, что только «эффектом присутствия» на исторических этапах прошлого или одними биографическими данными певцов определяется успех их выступлений. Разумеется, особенно насыщенно звучат в их передаче страницы жизни — песни борьбы. Но не менее весомы их успехи и в пропаганде песен нового времени. Недаром на том же концерте в Доме композиторов вместе со всеми слушателями благодарно аплодировали исполнителям композиторы С. Туликов и Л. Шульгин, словно заново услышавшие свои песни о Ленине в передаче Ивановского хора старых коммунистов (хормейстер Г. Лукьянова). А как выразительно пел Московский хор «Бухенвальдский набат» Мурадели (в обработке музыкального руководителя хора В. И. Краснощекова), с какой неукротимой энергией, «по-маяковски» исполняются тем же хором «Левый марш» и «Героям Перекопской битвы» из «Патетической оратории» Георгия Свиридова!..

Это не только «страницы минувшего», но и доподлинное, освещенное поисками нового, отшлифованное настойчивым трудом искусство. Ощутительное чувство высокой ответственности за свою работу, как бы сложна и непривычна та ни была, целеустремленность и одухотворенность коллективного труда придают особый колорит выступлениям этих хоров, вызванных к жизни и внутренней потребностью самих участников, и интересами нового общества.

Естественно поэтому, что нет сейчас в стране края или области, где бы по примеру пионеров — ивановцев и москвичей — не возникли свои хоры старых коммунистов, ветеранов революции, ветеранов труда (названия различны, суть одна). Одинаково горячий отклик встречают выступления Ленинградского хора старых большевиков и в Большом зале Ленинградской филармонии, и в заводских цехах, и в школьных аудиториях, и за пределами родного города — в Заполярье, Прибалтике, на Псковщине, куда этот хор выезжал в полном составе.

«Чувство коллективизма, эстетическое удовлетворение и сознание полезности того, что несет людям хоровое искусство, да еще из уст старой гвардии коммунистов, сами по себе замечательны и дороги каждому участнику и вместе с тем вызывают у слушателей хорошие чувства — благодарности и признательности...»[16] Эти слова приветствия Е. Д. Стасовой ленинградцам в день пятилетия их хора подтверждают выступления и других хоров ветеранов революции, созданных на Украине и в Белоруссии, на Урале и в Поволжье, на Черноморье и там, где и в самом деле «на Тихом океане свой закончили поход» иные из певцов.

На текущем счету Ивановского хора, явившегося в 1950 году инициатором создания подобных коллективов, накопилось к дням октябрьского пятидесятилетия уже свыше полутора тысяч концертов. Тысячным выступлением отметил свое десятилетие Московский хор ветеранов революции. По 50—60 концертов устраивали ежегодно ленинградцы. Но разве одни цифры в силах дать полное представление об объеме и характере их работы?

«Мы только так называемся — „пенсионеры", — говорит председатель совета Ивановского хора Алексей Иванович Кирилличев, в прошлом руководивший не одним заводом. — Не такое время и не такое у нас воспитание, партийное воспитание. Исполняя песни борьбы, делясь со слушателями воспоминаниями, рассказывая им о людях, по которым можно и нужно „строить жизнь" (многих из этих людей, подвиги которых вошли в песню, мы знали лично!), мы стремимся прежде всего воспитывать нашу молодежь в лучших ленинских традициях, в духе преданности коммунизму».

«Мы не только хор, но и прежде всего агитколлектив», — утверждают москвичи, рассказывая о своей деятельности. Концерты в заводских цехах. Выдача комсомольских билетов. Шефство над молодыми членами ВЛКСМ (не ограничиваясь торжественной церемонией вручения билетов, ветераны хора часто бывают на комсомольских активах, беседуют с молодежью). Участие в слетах коммунистических бригад. Наконец, систематические выступления на ВДНХ, где хор был награжден дипломом первой степени...»

«Песня издавна помогала нам в борьбе и труде, — говорит старейшина хора, делегат XXII съезда КПСС М. А. Комин-Александровский, в 1900 году шестнадцатилетним рабочим пареньком вступивший в партию. — Теперь же, когда время попыталось было списать нас „в запас", песня не одно-

му из ветеранов помогла остаться на действительной службе у революции!»

Слушаешь, а на память невольно приходит поэтический рассказ Бориса Слуцкого, посвященный выступлению в фабричном клубе завьяловского хора ветеранов труда:

...Негромко поют старики
Слабеющими голосами.
Топорщатся их пиджаки,
И слышится в песне: «Мы — сами!
Мы сами
сложили слова,
Мы сами
мотив подобрали,
Мы с этой же песней
для вас
Россию у бар отобрали».
Негромко поют старики,
Устали, должно быть, старухи,
И песни то слишком резки,
То словно бы слабы и глухи.
Они за рабочий народ
Полвека уже выступают —
Поют, говорят, убеждают.
Устали — ну что же!
И вот
Весь зал в эту песню вступает,
Мы, как по сигналу,
встаем
И старую песню поем [17].

Вот она — нетленная традиция пропаганды посредством песни, непрекращающаяся эстафета «рабочих певческих хоровых обществ»; сумевших — по ленинскому слову — еще задолго до Октября «стать частью общепролетарского дела», «слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса».

«КРАСНЫЙ СКРИПАЧ»

«Люди есть, никогда не бывало у революционной России такой массы людей, как теперь. Никогда не бывало у революционного класса таких чертовски благоприятных условий, — в отношении временных союзников, сознательных друзей, невольных пособников, — как у современного русского пролетариата» (*9,* 306).

Эти ленинские строки написаны ранней весной 1905 года, в дни, когда только еще разгорался костер первой русской революции. Они не раз приходили на память, когда, стремясь воссоздать реальный облик «красных концертов», о которых говорилось в предыдущей части книги, старался мысленно себе представить и тех, кто стоял на эстраде, и тех, кто находился за кулисами этих концертов, бывших не только отголоском революционных бурь, но и действенным средством борьбы. По-разному сложилась жизнь их участников. И, говоря о том, как сказывался на судьбах музыкальных деятелей больший или меньший опыт подобных выступлений, нельзя всех мерить на один аршин.

Для кого-то участие в «красных концертах», вероятно, было лишь одной из форм проявления прогрессивно-демократических настроений, обострившихся в годы революционного подъема, а потом — нечего греха таить! — пошедших на спад, если не совсем затихших.

Для других, как говорит пример Собинова, Качалова, Гольденвейзера, Сибора, Мейчика, Гнесина, это стало решающим толчком к дальнейшему сближению, уже всерьез и навсегда, с революционной демократией. «Невольные пособники» вошли в ряды сознательных друзей.

Для третьих участие в «красных концертах» явилось выражением еще более глубоких и значительных процессов. В водовороте политической жизни, в столкновении самых различных партий и социальных групп такие музыкальные деятели отнюдь не были безразличны к тому, с представите-

лями каких оппозиционных или мнимо оппозиционных партий имеют дело. Они сознательно шли прежде всего к передовому отряду рабочего класса, возглавляемому ленинской партией. Связав судьбу с борьбой революционного пролетариата, эти музыканты рассматривали свою «жизнь в музыке» как один из видов партийной работы.

Об одном из них в свете нашей темы следует рассказать подробнее. Прям как стрела, неотрывен от революционной деятельности был его путь. Путь ветерана большевистской партии, посвятившего все свое творчество музыке революции.

«...Ваша основная профессия? — Скрипач».

В архивных папках хранится, наверно, множество анкет с подобными ответами. Таков же ответ на вопрос о профессии и в лежащей передо мной анкете. Но она, вероятно, единственная, заполняя которую скрипач был вправе так отвечать на другие вопросы:

С какого момента и в какой организации начало вашей революционной деятельности?	*1901 г. в социал-демокр. студенческих кружках.*
Были ли в тюрьмах, ссылке?	*В тюрьме предварительного заключения Петербурга — 1903—1904 гг., 1906 г. — в Кронштадте, 1914 — в Ревеле, 1919—в Англии, Финляндии, 1922 — в Эстонии, 1923 — в Пруссии, 1929 — в Саксонии, 1931 — в Дрездене.*
Были ли в эмиграции?	*В эмиграции с 1906 по 1919 г. Выступал как скрипач-революционер.*
С какого времени член фракции большевиков (по партбилету)? № вашего партийного билета?	*1905 г., № 0629154.*
Работаете ли вы и теперь в интересах социальной революции? Как?	*Как скрипач-агитатор.*

Двумя экземплярами этой анкеты, заполненной в Москве 22 августа 1932 года, открывается личное дело Эдуарда Юлия Сермуса (в современной транскрипции — Сырмуса), хранящееся в архивных фондах Всесоюзного общества старых большевиков [1].

Активное участие в революционном движении, аресты, тюрьмы не позволили талантливому скрипачу, сыну эстонского батрака Эдуарду Сырмусу (1878—1940) закончить

образование в Тартуском университете и в Петербургской консерватории, где он учился у профессора Л. С. Ауэра. Став членом петербургской большевистской организации, Сырмус в 1905 году идет со скрипкой в руках во главе уличных демонстраций, сотрудничает в ленинской «Новой жизни», редактирует первую легальную большевистскую газету на эстонском языке «Эдази» («Вперед»).

Первый же номер «Эдази», вышедший 3 декабря 1905 года, был конфискован за публикацию антиправительственных материалов. Та же судьба постигает и четвертый номер, оказавшийся последним: газету закрывают «ввиду чрезвычайной важности учиненного в ней преступного деяния», а редактора привлекают к судебной ответственности. Перо большевистского публициста для Сырмуса такое же оружие, как и скрипка, с которой он не расстается. Скрипка порою, правда, служит ему двойную службу. Так, в футляре своей скрипки он провозит в кронштадтский гарнизон большевистские листовки. Спасаясь от полицейского преследования, Сырмус в 1906 году уезжает из Петербурга в Финляндию, открывающую длинный перечень его странствий.

«Все это время я очень любил скрипку и часто начинал митинги игрой на скрипке, — пишет Сырмус в автобиографии. — Но я считал искусство роскошью, от пользования которой рабочие исключены. Постепенно у меня появлялась идея: может быть, я могу быть полезен эмансипации пролетариата скрипкой. И я начал учиться выступать перед рабочими... Среди других пьес я играл свои воспоминания из тюрьмы и русские революционные песни, обращая внимание рабочих Запада на страдания русских революционеров. В Норвегии поэтому меня начали звать скрипачом страданий, и с того времени называют „der Geiger den Sorge" или „der rote Geiger" *. Но я не был уверен, на правильном ли я пути, занимаясь скрипкой. В 1909 году я приехал в Париж...»[2]

Оглядываясь на свою жизнь, Сырмус неизменно отмечал решающую роль, которую сыграли для него встречи с Лениным: «С малолетства мной владели две страсти — страсть к скрипке и страсть к пролетарской революции... Ленин соединил эти страсти и дал им плодотворное направление».

* В буквальном переводе: «скрипач тревог», «красный скрипач». — *С. Д.*

Эдуард Сырмус,
замаскированный от полиции (1898)
и на эстраде (1904)

«...В 1908 году я гостил у Вас на Капри, — писал Сырмус уже в тридцатые годы Горькому, высоко ценившему талант и революционную энергию «красного скрипача». — От Вас я поехал в Париж. Там я говорил тов. Ленину о своей идее — скрипкой содействовать эмансипации пролетариата. Тов. Ленин очень заинтересовался этой идеей и помог мне некоторое время учиться в Париже. После того я осуществил эту идею...»[3]

В Институте марксизма-ленинизма хранится рукопись воспоминаний Сырмуса, где он более подробно описывает беседу с Владимиром Ильичем.

«Что мне делать, товарищ Ленин? Я большевик, но очень люблю скрипку. Имею ли я право играть на скрипке?» — спросил Сырмус.

«Ленин подумал, потом сказал:

— Да, имеете, если вы будете большевиком-скрипачом. Музыка — громадная сила, ее надо использовать для наших целей, для классовой борьбы. Вы, как большевистский агитатор, сами должны знать, как использовать скрипку как инструмент агитации.

Я бесконечно обрадовался словам Ильича. Значит, я имею моральное право учиться игре на скрипке... Еще больше обрадовался я, когда мне сообщили, что на концерте, который я дал эмигрантской колонии в память Парижской коммуны, среди публики был сам товарищ Ленин (в углу, на последнем месте!), и моему счастью не было конца, когда тов. Виктор (т. Таратута) мне сказал, что он по предложению Ленина будет помогать мне некоторое время учиться в Париже...»[4]

Прошло несколько лет, и достигнутое музыкантом-большевиком было поддержано А. В. Луначарским в статье «Пролетарский скрипач», напечатанной в 1912 году в газете «Парижский вестник»: «...Став эмигрантом, задумывается он над своим будущим как музыканта. Ни на минуту, однако, не рисует он себе перспектив славы и богатства. Музыка тоже должна, согласно его мысли, служить пролетариату. Он хочет стать скрипачом рабочего класса. Выбрать из всечеловеческой сокровищницы музыки то, что достойно нового класса по красоте своей, чистоте, стройности, духу бодрого подъема, что выражает лишь суровую скорбь или мужественную радость. Он хочет в самое исполнение внести дух служения, пролетарское упорство, почти мрачную энергию со взрывами короткого, но могучего энтузиазма... Но все время мучит Сырмуса недостаток школы. Скрипачи королей — хорошие мастера. Мастером должен быть и скрипач Его величества пролетариата всех стран...»[5]

Не ограничившись этой статьей, Луначарский предварил своим вступительным словом сольный концерт Сырмуса, состоявшийся в ноябре того же 1912 года в парижском Рабочем клубе. Весь сбор с концерта был передан в партийную кассу парижской организации большевиков.

Занятия со знаменитым Марто, упорная работа над собой отточили мастерство. Но где бы ни находился Сырмус — будь то Скандинавские страны или Швейцария, Франция, Италия, Голландия, Англия, — он не ограничивался обычными гастролями. Сбор с большинства его концертов шел в партийный фонд. Часто выступал бесплатно для рабочих.

Выступления на родине для него закрыты. 20 января 1914 года начальник Эстляндского губернского жандармского управления рассылает по всей полицейской сети Прибалтики секретный циркуляр: «По полученным во вверенном мне Управлении сведениям, проживающий в настоящее время за границей и разыскиваемый циркуляром департамента полиции от 22 декабря 1906 года за № 9170 бывший студент С.-Петербургского университета артист-скрипач Юлиус Эдуард Яков Сермус, происходящий из крестьян Лукиаской области, Юрьевского уезда, Лифляндской губернии, намеревается прибыть в Россию с целью давать концерты в некоторых губерниях Прибалтийского края, а между прочим и в Эстляндской. Ввиду изложенного, прошу распоряжения об установлении наблюдения за появлением во вверенном Вам районе...» [6]

Весть об Октябрьской революции застает Сырмуса в Англии. «...В 1917 году он считал себя и мы считали его в Лондоне большевиком», — говорится в письме М. М. Литвинова, приложенном к анкете Сырмуса, хранящейся в его партийном деле. В архиве британского министерства иностранных дел в числе рассекреченных за давностью времени документов недавно была обнаружена составленная в ту пору английской секретной службой справка о политической неблагонадежности эмигранта-музыканта, по-своему досказывающая свидетельство Литвинова. В справке имеется, в частности, ссылка на перехваченное секретной службой письмо, принадлежавшее то ли самому Сырмусу, то ли кому-то из близких к нему лиц: «...В письме, где говорилось о его концертах, он заявил, что дает их для рабочего класса и что он — большевик. Также сообщается, что он действовал как личный секретарь Литвинова и встречался с другими русскими передовых политических взглядов» [7].

Выступая в рабочих кварталах Лондона, он перемежает исполнение произведений Баха, Сарасате, Паганини, Крейслера и собственных аранжировок революционных песен рассказами о победе рабочих в России, опровергает газетные вымыслы о «зверствах» большевиков. Сблизившись с английскими социалистами, он организует вместе с ними концерты-митинги солидарности с русской революцией. Один из этих митингов было предположено устроить в крупнейшем лондонском концертном зале «Альберт-холл». «Правительство отказалось дать его. Тогда электротехники-рабочие заявили, что они лишат Лондон света. Правительство уступило, —

рассказывал позднее Сырмус в одной из первых статей, написанных по возвращении на родину. — Состоялся не один митинг, а три — и все с громадным энтузиазмом. Висели большие красные плакаты с надписями: „Да здравствует Ленин! Да здравствует Советская власть!" Орган, игравший до сих пор только „Боже, храни короля!", играл теперь „Интернационал", „Красное знамя" и др.»[8]

Сырмус опускает в своем рассказе лишь такую немаловажную деталь, как описание своего собственного выступления и тот бурный отклик, который имело исполнение им на скрипке популярной английской революционной песни «Красное знамя». Митинг-концерт в «Альберт-холле», устроенный в феврале 1919 года под лозунгом «Руки прочь от России», истощил, по-видимому, терпение английского правительства. Сырмус арестован. Тюрьма. И вместе с группой других эстонских революционеров его высылают из Англии в Красную Россию, как «опасный элемент».

С того времени прошло свыше полувека, пока на страницах газеты английских коммунистов «Морнинг стар» не привлекло внимание читателей не совсем обычное объявление: «Эдвард Сырмус, эстонский революционер и скрипач, выступал на собраниях „Руки прочь от России" в 1918—1920 годы. В основном — в Южном Уэльсе и Лондоне. Дважды арестован, в конечном итоге выслан. Всех, кто помнит его выступления, имеет билеты, программы, вырезки о нем, с которых могут быть сняты копии, просят связаться с Эндрю Ротштейном *...»

Казалось бы, слишком уж велика была дистанция времени, чтобы кто-либо мог откликнуться на эту просьбу. Но вот один за другим стали поступать в редакцию газеты отклики с обратными адресами: Лондон, Вест Верзинг, Глазго, Берфорд, Кауденбит (Шотландия), Мансфильд... «Я слышал Сырмуса в скромном зале на окраине Глазго, — писал в «Морнинг стар» старый рабочий Вильям Хеннингс из Берфорда. — Его выступление произвело на меня такое впечатление, что даже сейчас, через шесть десятков лет, вижу перед собой скрипача. Не могу забыть, с каким чувством слушал я его игру на скрипке. А играл он тогда великого Баха. И это он ввел меня в тот день в мир музыки. Хорошо

* Эндрю Ротштейн — ветеран английской Коммунистической партии, историк-марксист, бывший очевидцем выступлений Сырмуса в Англии и немало сделавший для увековечения его памяти.

помню и голос скрипача, говорившего страстно, увлеченно...»[9]

Да, такое не забывается...

В марте 1919 года Сырмус возвращается на родину.

Старые газетные отчеты сохранили краткое изложение его выступления на заседании Петроградского Совета, гостем которого он был, едва ступил на советскую землю:

«Товарищи коммунисты! Я имею величайшее удовольствие приветствовать вас от ваших товарищей — английских рабочих... Я, товарищи, музыкант и хочу говорить с вами языком своей скрипки. Я сыграю вам любимую песню английских рабочих кварталов — „Красное знамя"...»[10]

...Мне вспоминается первая с ним встреча, относящаяся к тому времени. Это было в дни второй Октябрьской годовщины. Петроградские школьники заполнили до отказа огромный гулкий зал Городской думы. В ту пору там нередко устраивались собрания и концерты-митинги. На один из таких концертов-митингов и пришли учащиеся нашей школы. Он вышел на эстраду — этот коренастый человек с суровым, широкоскулым, обветренным лицом рабочего или моряка, со скрипкой в руках и... в белоснежной апашке, столь несхожей с обычным парадным одеянием концертанта. Прежде чем начать играть, он, отчетливо, с характерным акцентом эстонца выговаривая каждое слово, передал ребятам Красного Питера привет от зарубежных сверстников и стал рассказывать о жизни рабочих за рубежом. А потом заговорила его скрипка — и, опять-таки вразрез с обычным представлением о концертной программе, он исполнял не только произведения классиков скрипичной литературы, но и народные революционные песни. Концерт закончился общим пением «Интернационала» под единственный аккомпанемент его скрипки... Время стерло в памяти подробности его рассказа и детали исполнения, но навсегда осталось ощущение необычности встречи с музыкантом, для которого скрипка — оружие в борьбе за человеческое счастье.

В годы гражданской войны скрипка Сырмуса звучала и в рабочих клубах, и в солдатских казармах, и на кронштадтских фортах, а в разгар боев с Юденичем под Петроградом — на передовой линии фронта, где, как и на демонстрациях пятого года, он со скрипкой в руках вел бойцов в наступление.

«Сильное впечатление производит Э. Сырмус при своем объезде участков фронта. Звуки его редкой скрипки, чередуясь с речами талантливого оратора-коммуниста, оставляют неизгладимый след в душе, — сообщалось в корреспонденции «Коммунисты за работой», напечатанной в петроградском журнале «Пламя». — Скрипка, на которой играет тов. Сырмус, предоставлена ему из целой коллекции скрипок, найденных во дворце Юсупова, где они успели все растрескаться от времени, вместо того чтобы услаждать слух народа» [11].

С особенным подъемом проходят встречи Сырмуса с краснофлотцами.

Из отчета флотской газеты о митинге-концерте у моряков Онежской флотилии, состоявшемся в ноябре 1919 года: «В начале концерта выступал скрипач тов. Сермус, исполнивший „Похоронный марш" Шопена. Затаив дыхание, братва онежцев прослушала дивные звуки музыки, но еще ярче были слова тов. Сермуса, высказанные от имени английского пролетариата. Заканчивая свой номер, тов. Сермус на той же скрипке под дружное пение всех присутствующих исполнил боевой марш — „Смело, товарищи, в ногу", покрытый громовым „ура"» [12].

«Я в Кронштадте. С какой гордостью смотрят рабочие других стран на Красный Кронштадт, и как ненавидят его богачи всего мира. Я помню время, когда английские капиталисты мечтали уничтожить это пылающее сердце мировой революции...» — писал Сырмус в своем обращении «Красному Кронштадту», напечатанном в газете «Красный Балтийский флот» [13]. С Красным Кронштадтом его связывали давние революционные связи. Пятнадцать лет отделяло эту статью от дней, когда начальник департамента полиции направлял высокому начальству отношение, сигнализировавшее о подобных связях: «Департамент полиции имеет честь уведомить Ваше превосходительство, что бывший студент императорского Юрьевского университета Сермус привлечен 10 июня минувшего года при С.-Петербургском жандармском управлении к дознанию по подозрению в принадлежности к группе лиц, занимавшихся преступной пропагандой среди нижних чинов флота в г. Кронштадте» [14].

Вновь встретившись со старыми друзьями, Сырмус писал в том же «Красном Балтийском флоте»: «Какое счастье жить среди революционного народа, какое наслаждение играть для красных моряков. Все, что есть лучшего в России для пре-

творения пролетарского творчества в жизнь, принадлежит нам, рабочим и крестьянам. Но не все наши товарищи еще свободны... Пусть весь мир будет свободным!» [15]

С 1921 года — новые зарубежные поездки.

«...Нет страны в Западной Европе, где бы т. Сермус за свои концерты не сидел в тюрьмах или не был выслан. Его ценную скрипку разбили немецкие полицейские. Ему воспрещали говорить, но он говорил посредством своей скрипки. Ему запрещали въезд в капиталистические страны, его концерты запрещались, он голодал, но под давлением рабочих масс во главе с компартиями Англии, Германии, Чехословакии, Австрии и т. д. он вновь получал разрешения на концерты. Отказы мотивировались тем, что одна фамилия Сермуса является политической программой и лозунгом революции...» — свидетельствовали давние соратники по партии, старые эстонские коммунисты, рекомендуя Сырмуса в члены Общества старых большевиков [16]. Документальным дополнением к их рекомендации служили отклики зарубежной печати двадцатых годов:

«...Прусская полиция разбила скрипку коммуниста Сермуса. Можно сломать инструмент, но нельзя уничтожить виртуоза, нельзя погасить того огня, который заставил немецкую печать с удивлением (восторженным или негодующим) называть Сермуса явлением небывалым. Партийность искусства и биография у Сермуса так тесно связаны, что одно незаметно переходит в другое. Его биография — чередование партийных выступлений, его партийные выступления — ряд концертов, его артистический рост — его биография» [17].

Январь 1925 года. Дрезден. «Каждый из таких его концертов убеждает людей в идеальности коллективистских идей больше, чем речи дюжины ораторов на собрании», — читаем в отчете «Дрезднер анцейгер» о выступлениях Сырмуса. А спустя десять дней о том же пишет лондонская «Дейли геральд»: «Магическая скрипка Сырмуса помогает детям шотландских рабочих, выброшенных на улицу. В маленьком городке Гогенштейне он собрал 5 фунтов 10 шиллингов в пользу шотландских детей. Сырмус своей игрой и словами оказывает большую услугу чувству интернациональной солидарности рабочих» [18].

В фонде Сырмуса таллинского Института театра и музыки среди сотен газетных вырезок, посвященных его выступлениям, афиш, печатных программок хранится и программка концерта, данного в то время в городе Бате, на юго-западе

Англии. Это не просто перечисление исполняемых произведений, но и краткая характеристика исполняемого и тех задач, которые перед собою ставит «красный скрипач». В первых двух отделениях — Чакона и ария Баха, произведения Паганини — Крейслера, Куперена — Крейслера и др. О третьем же в программке говорится: «В этой части Сырмус хочет познакомить вас с чувствами ваших русских товарищей, вступивших в великую борьбу за социалистическую революцию. Он исполнит импровизации на темы русских революционных песен. Первая — песня отчаяния и мольбы. Вторая — революционный марш. Вражеские силы стремятся одолеть нас, но мы вступили в кровавую, смелую и справедливую борьбу. Вперед, вперед, рабочий народ... Третье, что исполнит скрипач, — революционный похоронный марш. Посвящен он мужественным русским революционерам, смело шедшим к своей цели».

«Казалось, что исполненные музыкальные революционные песни раскрывали саму душу России, — писал об этом концерте корреспондент «Лейбор лидер». — Товарищ Сырмус — это волевая, решительная личность. У него лицо художника и мечтателя. Мы убеждены, что его музыкальная деятельность, полностью посвященная пролетарскому движению, лучше подымет в сердцах рабочих мятежный дух, чем разглагольствования многих ораторов... Исполненный им „Революционный марш" пробудил у нас воспоминания. Казалось, мы воочию видим манифестацию, когда рабочие идут в тысячных колоннах, чтобы продемонстрировать свою веру в мировую солидарность».

Все эти отклики как бы обобщает статья «Эдази», отвечающая на вопрос, так кто же он, этот Сырмус: «Как революционер Сырмус не может жить без искусства — это его жизнь. Как артист Сырмус не может жить без революции — это его цель... Сырмус — первый артист международного пролетариата — этого звания у него не отнимет никто!»

Первый артист международного пролетариата...

Боевым сигналом звучала скрипка Сырмуса в рабочих кварталах Лондона, Берлина, Парижа, Амстердама, Вены. И лишь в родных местах, где когда-то, еще в девяностые годы прошлого века, он подростком радовал игрой на скрипке эстонских батраков, Сырмус не мог ступить на эстраду-трибуну.

Циничным фарсом обернулось разрешение на кратковременные гастроли в эстонских городах. «Меня приняли, с

одной стороны, тухлыми яйцами, вонючими бомбами и грязной руганью, с другой стороны — красными и белыми розами и сердечными рукопожатиями», — вспоминал он впоследствии в автобиографии о попытке вернуться на родную землю [19].

Буржуазные националисты, захватившие в Эстонии власть, подвергли Сырмуса издевательской обструкции, ему отказывали в помещениях для выступлений, и вскоре же его арестовали и выслали.

1 января 1922 года «Петроградская правда» печатает телеграмму из Гельсингфорса: «„Норд ост" сообщает: „В Ревеле проведены массовые аресты социалистических вождей. По распоряжению местных властей арестован и известный скрипач Сермус. По требованию российской миссии Сермус, как русский подданный, освобожден из тюрьмы и выезжает за границу"».

«Мне не дали возможности играть на родине перед рабочими Эстонии, — писал он в одной из своих статей. — Я не смог играть им ни в „Ванемуйне", ни в „Эндла", ни в „Эстонии", но я играл им в сараях, в хижинах, во дворцах. И ни одно выступление в лучших концертных залах Парижа или Лондона не придавало мне столько сил... Мы мечтали, как создадим новую Эстонию, где воздвигнем такие храмы искусства, будем такие концерты устраивать, что у самого Ванемуйне * навернутся слезы на глазах от радости... И тогда я снова попаду на родину... До тех пор, однако, я буду жить среди своих товарищей по эту сторону линии, давать им то, что накопил за десятки лет, и готов вместе с ними либо победить, либо умереть...» [20]

Смерть застала Сырмуса в дни, когда исполнилась наконец его мечта — Эстония стала советской социалистической республикой...

Да, и такая «жизнь музыканта» возникает в памяти при обращении к истории «красных концертов». Жизнь, правда, уникальная — для тех лет, во всяком случае.

Уникальная и потому, что он был единственным из тогдашних скрипачей, кто вправе был так отвечать на вопросы Общества старых большевиков о своей общественно-революционной деятельности. Уникальная и с другой стороны. Среди сотен анкет участников того же содружества ветеранов революции анкета Сырмуса опять-таки единственная, где

* Ванемуйне — бог песни в эстонской мифологии. — *С. Д.*

ответом на вопрос об основной профессии значится: скрипач, музыкант.

Так заканчивалась эта глава в предыдущем издании книги. За минувшие годы память о «красном скрипаче» еще более упрочилась и закрепилась. Торжественными заседаниями, концертами, научно-творческими сессиями, вечерами воспоминаний было отмечено осенью 1978 года и у нас в стране, и в Германской Демократической Республике, бережно хранящей воспоминания о его встречах с немецкими рабочими в 1922—1932 годы, столетие со дня рождения Сырмуса. Одна за другой выходят книги и работы, ему посвященные[21]. На экранах — документальный фильм о его жизни и борьбе и художественный — «Красная скрипка», созданный совместно эстонскими («Таллинфильм») и германскими («Дефа») кинематографистами. В дни съемок этого фильма в Дрездене была проведена встреча с ветеранами немецкого рабочего движения, и на эту «зрительскую конференцию», рассказывает постановщик фильма Калье Кийск, пришло более ста бывших слушателей Сырмуса, взволнованно рассказывавших о его концертах так, словно это было пережито ими только что, а не десятилетия тому назад[22].

Имя Сырмуса носят улицы Таллина, Дрездена. В Магдебурге на фасаде концертного зала «Кристалл-палас» водружена мемориальная доска: «В память Эдуарда Сырмуса, „красного скрипача", который был арестован 1 мая 1923 года во время своего концерта в пользу голодающих детей» (во время этого концерта разъяренные полицейские, пытаясь отбить Сырмуса от окруживших его рабочих, разбили и изуродовали его скрипку). Стипендии имени Сырмуса установлены в Таллинской, Дрезденской консерваториях. А морские просторы бороздит мощный траулер, на борту которого написано: Эдуард Сырмус.

...Мы идем
сквозь револьверный лай,
чтобы,
умирая,
воплотиться
в пароходы,
в строчки
и в другие долгие дела.

(Маяковский)

«ВСЕ МЫ БЫЛИ ЛЮБИТЕЛЯМИ МУЗЫКИ...»

«...Со второй половины девяностых годов пошла у меня другая музыка...» — так заканчивает Елена Дмитриевна Стасова одну из первых страниц воспоминаний, рассказывая, как из музыкального дома отца она вышла на просторы активной революционной деятельности:

«...Началась другая жизнь. Подпольная революционная работа, аресты, ссылки. Революция. Но никогда меня не покидала любовь к искусству. Оно прочно вошло в мою жизнь. В нем я находила успокоение, отдых, поддержку. В революционной борьбе крепла уверенность, что скоро вся культура, все лучшее и ценное в ней станет достоянием народа. И это время пришло...» [1]

За плечами — семь десятилетий борьбы. Из ленинской «Искры», одним из деятельнейших агентов которой была Е. Д. Стасова, разгорелось пламя. «Другая музыка» — музыка революции воплотилась в новой действительности. И на склоне лет ветеран Коммунистической партии, Герой Социалистического Труда Е. Д. Стасова возвращается в часы досуга к воспоминаниям юности.

Так же, как и в молодые годы, она менее всего склонна к идиллической, созерцательной позиции. Результатом этого «досуга» явился обширный труд, по праву ставший событием нашей музыковедческой литературы, — капитальное издание (пять объемистых книг!) писем В. В. Стасова к родным.

«Она была не только составителем (как значилось на титуле „Писем к родным"), но и подлинной душой издания, — рассказывает М. О. Янковский, редактировавший вместе с Ю. В. Келдышем эти тома. — К сложной и необычайно трудоемкой работе по подготовке писем Стасова к публикации Елена Дмитриевна приступила в конце сороковых годов. Стасов всегда писал очень мелко, а в последние годы из-за прогрессирующей дальнозоркости настолько мелко, что и людям с хорошим зрением не так-то просто разобраться в его

почерке. Между тем, хоть зрение Елены Дмитриевны уже тогда было на грани катастрофы (катаракты, операции глаз), она самолично прочитала всё, то есть тысячи писем, и тщательнейше отобрала из них наиболее значительное. Поразительно, как она смогла поднять такой огромный труд. А до каких мельчайших деталей она доходила, разрабатывая комментарии, сколько ценнейших сведений, освещающих реальный фон стасовских писем, сообщила, сколько сотен фактов, дат, имен лично ею „поставлено на место", как педантично она добивалась предельной точности и обстоятельности научного аппарата!.. Можно уверенно сказать, что завершить издание удалось лишь благодаря энергии, настойчивости и авторитету Елены Дмитриевны, которой ко времени выхода последней книги исполнилось 90 лет!

И при этом, — добавляет М. О. Янковский, — она всячески преуменьшала поистине неоценимый вклад, который внесла в подготовку этого капитального издания, внимательно прислушивалась к малейшему совету и считала настоятельно необходимым консультироваться по вопросам, по которым, право же, была порою неизмеримо более авторитетна и компетентна, чем те, к кому обращалась».

В подтвержденье этих слов Моисей Осипович вынимает бережно хранившуюся им пачку писем Елены Дмитриевны, оставшихся драгоценной памятью о многолетнем совместном труде. И почти в каждом из этих писем, сопровождавших очередную подборку писем или верстку:

«...Я нисколько не сомневаюсь, что посторонний глаз лучше моего купирует кое-что в письмах В. В., так как я все же слишком близкий человек, а потому, наверное, сняла не все, что надо, хотя и старалась это делать».

«...Жду от вас критики примечаний, чтобы продолжение уже делать по вашей указке. Все сокращения, о которых мы с вами столковались, перенесла на экземпляр».

«Думаю, что вы преувеличиваете достоинства моей работы по подборке писем В. В. Что касается примечаний, то, конечно, вы правы, если их дополните. Я не искусствовед и не научный исследователь и, конечно, могла многого не доделать» [2].

...За просмотром верстки очередного тома стасовских писем я и застал Елену Дмитриевну зимой 1960 года, когда, вернувшись в Москву из Ленинграда, пришел к ней с поручением от ее давнего друга — Николая Евгеньевича Буренина. Имя Буренина как бы дало толчок к началу разговора о

музыке на службе революции и о том, что заставляло иного человека, жившего, казалось, одной музыкой, надолго отказаться от нее, стать простым солдатом революции.

Добрым словом поминала Стасова музыкально-просветительскую деятельность Буренина в предоктябрьские дни.

«Вспоминая прошлое, думаешь о том, какие безграничные возможности для приобщения масс к искусству открываются в настоящее время. Надо полностью использовать эти возможности, шире знакомить трудящихся с классической музыкой, как зарубежной, так и русской, советской...»

«Но что значит знакомить?.. — как бы продолжила Елена Дмитриевна по ходу нашей беседы эти незадолго до того написанные ею строки предисловия к воспоминаниям Н. Е. Буренина. — Разве мало есть еще людей, не признающих серьезную музыку, не желающих ее слушать и упорно выключающих репродуктор, едва диктор объявит симфонию или оперу?.. Надо суметь приохотить этих людей и слушать, и с л ы ш а т ь такую музыку, заразить их интересом к музыке, увлечь, раскрыть ее «тайны»...

Так, как умел это когда-то делать тот же Владимир Васильевич Стасов...

Кое-кому из моих знакомых, возможно, кажется, что в том, что на склоне лет я столько сил и времени отдаю изданию литературного наследства Владимира Васильевича, есть какой-то „уход от жизни", что это занятие сугубо академическое или... дань фамильной гордости, — признавалась Елена Дмитриевна. — Ну что ж, у меня есть все основания гордиться своей фамилией, столько давшей русской общественной мысли, культуре, начиная с деда — зодчего Василия Петровича Стасова.

Дело, однако, не в фамилии, а в существе того, ч т о и к а к писал В. В. Стасов об искусстве и музыке. Писать об искусстве так, чтобы это было само искусство, заражать читателя всей красотой, борьбой идей, живой душой произведения, сегодня, может быть, еще важнее, чем когда-либо... Мы много говорим и пишем о пропаганде культурного наследия, по любому случаю цитируем слова об этом Владимира Ильича. А ведь статьи и письма Стасова — это такое же сокровище художественной классики, как и произведения лучших писателей и композиторов прошлого. И издание их — дело не частное, а г о с у д а р с т в е н н о е...»

Отзвук тех же мыслей мы встречаем и в переписке Елены Дмитриевны с товарищами в пору подготовки этого издания,

Е. Д. Стасова в Тифлисской тюрьме. 1913.
Из дел департамента полиции. ЦГАОР

к которому она вплотную приступила в конце сороковых годов. «Конечно, устаю, но иначе сделать нельзя, так как материал огромный, почерк мелкий...» — писала она, сокрушаясь, что за пять дней сумела расшифровать «всего» 192 страницы. И тем значительней признание: «Работа еще интереснее, чем я думала, и дает такую фигуру, которая целиком соответствует современности».

В разгар этой работы, в декабре 1958 года, Елена Дмитриевна выступала с большой речью на пленуме Союза советских композиторов. Говоря о стасовских традициях пропаганды хорошей музыки и необходимости достойно продолжать их, она касалась самых острых проблем современной музыкальной жизни. Когда после выступления ее окружили участники пленума и стали горячо благодарить, Елена Дмитриевна, рассказывает ее биограф, не без лукавства промолвила: «Все-таки Стасова...»[3]

...Говоря Елене Дмитриевне по совету Н. Е. Буренина о замысле этой книги, в связи с чем и возникал к ней ряд вопросов, я стал рассказывать о некоторых новонайденных материалах, обнаруженных в архивных фондах старых боль-

шевиков. О концертах, устраивавшихся ветеранами партии. О неизвестных ранее фактах пропаганды ими в самых неожиданных условиях революционной песни. И о той живой потребности в искусстве, жажде встречи с большими, настоящими произведениями искусства, которая не раз давала себя знать между строк писем из тюремных камер или из «тюрем без решетки» — из глухомани ссылок. А неотрывно от этого — о звучащем в тех же документах действенном стремлении солдат партии изменить порядок жизни так, чтобы радость наслаждения искусством действительно стала достоянием миллионов.

Как то нередко бывает, чтение возникших из небытия документов дало толчок и собственным воспоминаниям. Елена Дмитриевна рассказала о маевке, устроенной незадолго до первой мировой войны в дальнем сибирском поселенье... Рвущиеся на простор, под шум таежных сосен, «Смело, товарищи, в ногу...» и «Вихри враждебные»... А вечером в полутемной избе кучка ссыльных сгрудилась около старенького граммофона — и сквозь скрежет и шипенье стертой пластинки жадно ловила отзвуки шаляпинского пения, серебро собиновского голоса, русские песни Плевицкой.

«Небогата по репертуару и незавидна по технике была эта „филармония", но насколько беднее и тусклее были б наши вечера, если бы не это... Все мы были любителями музыки...»

«Все мы были любителями музыки...» Не знаю, вольно или невольно, но Елена Дмитриевна почти буквально повторила слова, услышанные ею еще за четыре десятилетия до нашей беседы от Владимира Ильича.

Говоря, что «Ильич особенно любил Sonate Pathétique», Н. К. Крупская дополняет воспоминания о годах эмиграции еще одним примером: «Потом, уже в советские времена, ходил он к Цюрупе слушать, как играл эту сонату какой-то знаменитый музыкант». В тот вечер — это было поздней осенью 1919 года — Е. Д. Стасова и спросила Ленина, едва отзвучала «Патетическая», доволен ли он исполнением. «Какое значение имеет мое мнение? Ведь я только любитель музыки...»[4]

«Очень любил слушать музыку... Слушал серьезно.... Музыкален... Охотно ходил в Париже в концерты, но всего этого было мало в нашей жизни...» Это признание Надежды Константиновны, сделанное ею в ответ на вопрос анкеты о художественных интересах В. И. Ленина[5], могли бы повто-

рить многие из его соратников*. Так же как и для Ленина, искусство, литература, музыка были для них не забавой, не отвлечением от трудной жизни, а внутренней потребностью, тем духовным, эстетическим кислородом, без которого труднее дышится, беднее жить. И не их вина, что «всего этого было мало в нашей жизни».

В архивных папках дел департамента полиции хранятся тысячи выписок из писем революционеров и подозреваемых в неблагонадежности лиц, переписка которых тщательно просматривалась полицией. Поскольку сами оригиналы писем в подавляющем большинстве не сохранились, царские соглядатаи этим невольно удружили будущим историкам. Среди таких перлюстрированных писем и строки, адресованные А. И. Ульяновой-Елизаровой осенью 1896 года из Петербурга мужу, М. Т. Елизарову:

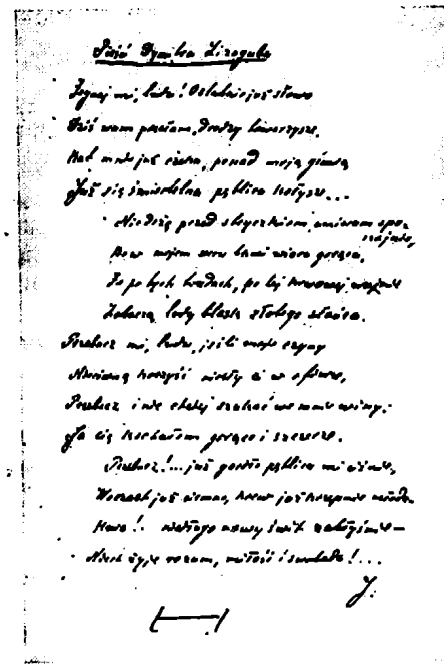
«...Здесь концертов никаких еще не было и вообще труппа довольно малочисленна и не сформирована еще после лета. Вероятно, этот год будет менее музыкален, чем прошлый. Все пока скрипки настраиваются. А вот в Москве, кажется, все кто в лес по дрова... или рядом сесть не могут»[6].

О каких концертах и скрипках идет речь, нетрудно догадаться, особенно если припомнить, что предыдущий, «более музыкальный» год был ознаменован созданием «Союза борьбы за освобождение рабочего класса», организаторов которого — Ленина и его сподвижников — арестовали на самом исходе года, в ночь с 8 на 9 декабря. Разговор о музыке здесь носит откровенно иносказательный характер.

Наряду с подобными письмами есть, однако, и такие, где заточенные в тюрьму или томящиеся в ссылке большевики вспоминают о музыке, о радости искусства без всяких иносказаний.

«...Чем занимаетесь? Как ваша музыка?.. — пишет в ноябре 1911 года из Томской тюрьмы С. М. Киров своей невесте, М. Л. Маркус. — Давно я не слышал музыки, и чем дальше она от меня — тем бóльшую приверженность чувствую я к ней. Впрочем, это всегда так бывает. При настоящих условиях, вероятно, и я способен был бы заняться музыкой. Берегите свое богатство музыкальное!..»[7]

* Более подробный очерк отношения В. И. Ленина к музыке читатель найдет в книгах автора «В зрительном зале — Владимир Ильич» (М., Искусство, 1980), «Ленин слушает Монтегюса» (М., Сов. композитор, 1973), «Ленин слушает Бетховена» (М., Сов. композитор, 1975).



Записи революционных песен, сделанные Ф. Э. Дзержинским в тюремной камере Варшавской цитадели (1900—1901). Автограф. Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС

Перечитайте письма из каторжной тюрьмы Феликса Эдмундовича Дзержинского, адресованные его близким. Не могут не захватить сила мысли, чистота и стойкость духа, бесстрашие правды и убежденности, патетика поэзии борьбы и красота поэзии в самом непосредственном значении этого понятия, поэзии, по-своему окрашивающей эти письма. Достаточно хотя бы вспомнить воодушевленное, пластически-образное описание Дзержинским игры красок «зарешеченного» неба, отблеск которого он видит через густую проволочную сетку, закрывающую крохотную форточку под потолком тюремного каземата. Описание заканчивается признанием:

«...Чувство красоты охватывает меня, я горю жаждой познания и (это странно, но это правда) развиваю это чувство здесь, в тюрьме. Я хотел бы охватить жизнь во всей ее полноте...»

И в другом письме, посланном той же осенью 1905 года из того же безысходно мрачного десятого павильона Варшавской цитадели: «...жизнь наша в общем ужасна, а могла бы быть прекрасной и красивой. Я так этого желаю. Так хотел

бы жить по-человечески, широко и всесторонне... красота и добро — это две родные сестры. Аскетизм, который выпал на мою долю, так мне чужд»[8].

Среди записей, сделанных «железным Феликсом» в Варшавской цитадели в 1894—1895 годах (эти записи хранятся в Центральном партийном архиве, в фонде Дзержинского), осталось несколько листков, на которых беглым почерком то чернилами, то карандашом записаны в тюремной камере тексты польских революционных песен: «Свободы, света и хлеба», «Червоны штандар» («Красное знамя»), Песнь Дмитрия Лизогуба, «Песни неволи»...

Мало кто знает, что именно инициативе Дзержинского был обязан выпуском один из первых польских сборников революционных песен — «Песни борьбы и труда». Воодушевленный мыслью об издании такого сборника, Дзержинский еще в 1902 году, лечась после вторичного побега из ссылки в Закопане, собирал для него материал, писал даже по этому поводу в Париж товарищу по партии — Цезарине Войнаровской, прося прислать ему революционные песни французских рабочих. В сборник вошли записи, сделанные в цитадели.

Но не только песни — оружие борьбы — были близки его душе. С. С. Дзержинская рассказывает: «Феликс Эдмундович любил и тонко чувствовал музыку. Однако условия жизни не позволяли ему ни до революции, ни после победы Октября бывать на концертах, слушать хороших исполнителей. Он радовался любой возможности послушать музыку.

В Кракове в 1910 году я часто играла для него на пианино, а он слушал, не прерывая в это время своих занятий. Только раз, в советское время, был он со мной в Большом театре на опере Бородина „Князь Игорь", и то после второго акта его срочно вызвали в ВЧК...»[9]

«Все мы были любителями музыки...» Так же как и Владимир Ильич, многие из его соратников старались использовать малейшую возможность, чтобы черпать во встречах с большим, настоящим искусством новые силы для жизни-борьбы. Если же радость этих встреч могли вместе с ними разделить и другие — тем сильнее было внутреннее удовлетворение.

Среди таких любителей музыки одним из первых должен быть назван старейший деятель партии и ближайший ленинский помощник на самых тяжелых внутренних фронтах пер-

вых лет революции, на фронте борьбы с голодом прежде всего, человек большого душевного мужества и благородства — Александр Дмитриевич Цюрупа. И думаю, не ошибусь, если скажу, что одним из самых удивительных, примечательных как по составу и характеру аудитории, так и по всей своей атмосфере уголков музыкальной жизни тех лет были необычные домашние концерты, которые изредка устраивались в первые послеоктябрьские годы по почину А. Д. Цюрупы на его квартире, помещавшейся в бывшем «Кавалерском корпусе» *.

«Всякий, кто знал лично Александра Дмитриевича, никогда не забудет этого кристально чистого, сердечного, такого жизнедеятельного человека, — делилась воспоминаниями о нем Л. А. Фотиева на одном из заседаний ученого совета Музея революции.—...Очень любил Александр Дмитриевич музыку и понимал ее. Мне случалось играть для него, и всегда было приятно чувствовать, как тонко и глубоко воспринимал Александр Дмитриевич красоту музыкального произведения. Он обладал прекрасным музыкальным вкусом. Часто для него играл пианист Романовский, мой преподаватель, которого я познакомила с Александром Дмитриевичем. Сюда приходил послушать игру Романовского Владимир Ильич...» [10] (Г. И. Романовский и был тем «знаменитым музыкантом», о котором упоминала Н. К. Крупская, говоря о том, как Владимир Ильич слушал в гостях у Цюрупы свою любимую сонату) **.

Рассказ Л. А. Фотиевой дополняет один из давних сотрудников А. Д. Цюрупы — Е. Фосс: «Будучи большим любителем и знатоком музыки, Александр Дмитриевич редко баловал себя, за неимением времени для посещения концертов, опер и т. д. Зато с каким наслаждением, затаенным вниманием он слушал музыкальных классиков, в особенности Бетховена, Баха, Скрябина, в талантливом исполнении старого знакомого семьи — пианиста Г. И. Романовского... как любил беседовать с ним о музыке после этого домашнего концерта! Но, к горькому сожалению, редко на долю Александра

* На месте этого корпуса ныне размещается арьерсцена Кремлевского Дворца съездов. В неприкосновенности осталась лишь небольшая часть старого здания — как раз та, где находилась квартира А. Д. Цюрупы.

** «Как-то в 1919 или 1920 году у А. Д. Цюрупы был музыкальный вечер. Один пианист сыграл бетховенскую сонату, которую Ленин хорошо знал и очень любил...» — вспоминала в свою очередь и Е. Д. Стасова, также не назвав имени музыканта [11].

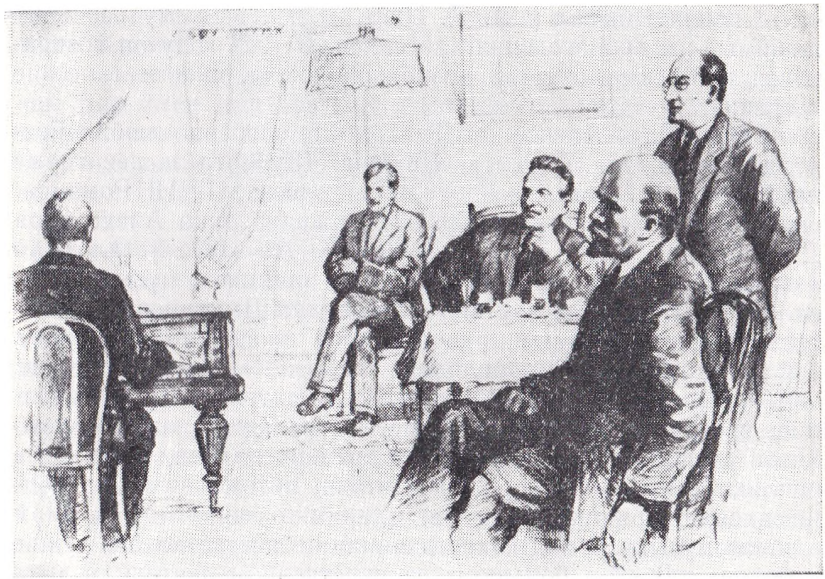
Дмитриевича выпадали такие вечера, когда он мог позволить себе отдохнуть душой и телом... Обычный рабочий „день" его начинался в 9 часов утра и длился до часа ночи, а то и дольше» [12].

Никого уже не осталось из той могучей когорты ленинцев, кто составлял основную аудиторию домашних концертов, устраивавшихся в 1919—1920 годах раз, реже два в месяц в холодной, нетопленной квартире наркомпрода и первого ленинского заместителя по Совнаркому А. Д. Цюрупы. Давно уже нет и основного участника тех музыкальных вечеров, одного из любимейших учеников знаменитой пианистки А. Н. Есиповой — Гавриила Ивановича Романовского (1873—1941). Тем дороже каждое свидетельство, хоть чем-то дополняющее сложившиеся представления о музыкальных впечатлениях Ленина и его сподвижников и сообщающее что-то новое о тех, кто беззаветно нес бойцам революции высокую радость искусства.

Естественно поэтому волнение, с которым раскрываешь рукопись, более чем три десятилетия не покидавшую пределы семейного архива, рассказ «знаменитого музыканта», делившегося в 1928 году с близкими А. Д. Цюрупы под впечатлением печальной вести о его кончине воспоминаниями о своих с ним встречах.

«Меня всегда привлекало в личности Александра Дмитриевича изумительное совмещение строгости, прямолинейности, временами какой-то недоступной гордости с удивительной простотой, лаской, сердечностью, теплотой...» — читаем в записях Г. И. Романовского, особенно подробно останавливавшегося на истории возникновения домашних концертов у А. Д. Цюрупы и появлении на них Владимира Ильича:

«Лидия Александровна Фотиева, которая меня познакомила с Александром Дмитриевичем, говорила мне, что Александр Дмитриевич очень любит музыку. При первой нашей встрече я предложил Александру Дмитриевичу что-нибудь для него сыграть. Присутствовавший при этом тов. Берзинь оказался большим любителем музыки, просил меня сыграть что-нибудь из произведений Баха. В этот вечер я играл исключительно произведения И. С. Баха... Среди ответственных работников правительства нашлось еще немало любителей музыки: Л. А. Фотиева, сама пианистка и вообще музыкально образованная, П. А. Красиков, А. В. Луначарский, С. С. Дзержинская, Я. А. Берзинь, О. Ю. Шмидт, Д. И. Курский и другие.



На домашнем концерте у А. Д. Цюрупы.
Рис. П. Васильева

Я предложил Александру Дмитриевичу устраивать два раза в неделю фортепианные вечера специально для отдыха ответственных работников, переутомленных работой в этот тяжелый год гражданской войны.

Моя идея была принята Александром Дмитриевичем с громадным восхищением. И вот я начал свои концерты в квартире Александра Дмитриевича. Они продолжались начиная с осени 1919 года по апрель 1920 года включительно. Гвоздем каждого концерта были по желанию Александра Дмитриевича произведения Иоганна Себастьяна Баха.

На одном из них, 19 ноября 1919 года, присутствовал и слушал музыку Владимир Ильич Ленин. По словам Александра Дмитриевича, Владимир Ильич очень заинтересовался этими вечерами и выразил желание послушать музыку. В этот вечер я сыграл несколько вещей, особенно любимых Владимиром Ильичем...»[13]

Летом 1920 года домашние концерты Романовского были прерваны в связи с отъездом Романовского на преподавательскую работу в Воронеж, но в каждый приезд в Москву

он неизменно бывал у А. Д. Цюрупы и играл ему особенно любимые им произведения классиков. В 1924 году он возвратился в Москву, и тогда возобновились их систематические встречи.

«После Баха Александр Дмитриевич особенно любил Генделя, Бетховена, Моцарта, Шопена, Шуберта и некоторые произведения Листа... — продолжает рассказ Г. И. Романовский, — нужно было наблюдать выражение лица Александра Дмитриевича после слушания музыки. До этого усталое, до известной степени мрачное, оно под влиянием музыки буквально преображалось. Лицо Александра Дмитриевича делалось каким-то светлым, радостным, а иногда под влиянием той или другой вещи появлялись слезы. Но в особенности это изменение настроения Александра Дмитриевича наблюдалось во время его болезни. В первые моменты начала музыки он спокойно лежал, время от времени подавал отдельные реплики испытываемого удовольствия, потом как-то приподнимался, с горящими глазами, с каким-то нервным подъемом слушая музыку, и под конец начинал себя чувствовать лучше и бодрее... В этом большом государственном деятеле, в этом старом преданном революционере таился большой художник, с громадным, только художнику присущим чутьем, способностью проникаться глубиной творчества величайших музыкантов...»

Бережно до последних дней хранил музыкант подаренную ему А. Д. Цюрупой фотографическую карточку с сердечной надписью: «Г. И. Романовскому на память о многих и чудных вечерах».

С незабываемыми воспоминаниями об этих вечерах оказалось связано и последнее публичное выступление Романовского *. Это было в «ленинский день» 1941 года в Воронеже, когда на вечере памяти Ленина он, предварив свое выступление коротким взволнованным словом, полностью повторил программу ноябрьского девятнадцатого года домашнего концерта у А. Д. Цюрупы, с подъемом завершив его — как то было и тогда — «Патетической сонатой»...

Мы беседуем с дочерью и сыном А. Д. Цюрупы — Валентиной Александровной и Всеволодом Александровичем, которым посчастливилось в те годы — их детства и отрочества —

* Г. И. Романовский умер осенью 1941 года по пути на восток из Воронежа, откуда, уже тяжело больной, был эвакуирован в связи с обострившейся военной обстановкой.

быть свидетелями музыкальных вечеров в «Кавалерском корпусе» Кремля.

Дополняя записи Г. И. Романовского, они вспоминают еще ряд имен выдающихся партийно-советских деятелей, которые с таким же увлечением, как и названные в этих записях, посещали домашние концерты. Среди них и А. С. Енукидзе, и Н. В. Крыленко, и Е. Ф. Розмирович, и ближайшие сотрудники А. Д. Цюрупы по Наркомпроду — А. И. Свидерский и М. Ф. Фрумкин и другие.

«Концерты обычно происходили, — рассказывают дочь и сын Александра Дмитриевича, — в большом кабинете отца, в глубине которого стоял превосходный бехштейновский рояль. Слушатели располагались полукругом — кто на стульях, кто в креслах — по всему кабинету. Иной раз собиралось до тридцати-сорока человек, и тогда распахивались двери в столовую, где было как бы продолжение „концертного зала". Программа каждого концерта заранее разрабатывалась Г. И. Романовским и обсуждалась им с отцом. Подавляющее большинство концертов проводилось с начала до конца самим Романовским. Были также, помнится, и сольные концерты известного контрабасиста С. А. Кусевицкого, тенора А. М. Лабинского. Репертуар Гавриила Ивановича был в полном смысле неисчерпаем. Некоторые, особенно любимые отцом и самим пианистом произведения Бетховена — „Лунная", „Аппассионата", „Патетическая" — повторялись неоднократно, но почти каждый раз включались и ранее не исполнявшиеся... Бах, Бетховен, Глюк, Гайдн, Моцарт, Скарлатти, Куперен, Чайковский, Брамс, Шуман, Шуберт, Шопен, Лист, Вагнер, Григ, Скрябин, Рахманинов, Равель, Дебюсси — вот далеко не полный перечень имен композиторов, произведения которых входили в эти концертные программы. Для каждого вечера нами (это уж была обязанность детей) на узеньких листках ватманской бумаги заранее готовились программки, украшенные даже специальными виньетками. Нужно ли говорить, какое чувство охватывало нас, когда мы видели свои программки в руках Владимира Ильича?.. Концерт был обычно рассчитан на два — два с половиной часа (с одним небольшим перерывом). Гавриил Иванович относился к каждому выступлению — будь то большая (для домашних масштабов, разумеется) аудитория или слушал его поздним вечером один отец — с полной отдачей душевных сил, с неизменной увлеченностью, покоряющим артистизмом. И это сразу передавалось слушателям.

Особенно помнится вечер, когда Романовский в присутствии Ленина играл „Патетическую сонату". Владимир Ильич пришел незадолго до начала. Он находился в кругу людей, давно ему знакомых, близких, и, разумеется, не могло быть и речи, чтобы он занял в „зрительном зале" какое-то особое место. Да никто бы и не стал предлагать *. У отца, с которым Ленин был связан давними дружескими отношениями, Владимир Ильич бывал много раз, но на музыкальный вечер пришел тогда как будто впервые. Начиная с первых аккордов вступления Владимир Ильич был захвачен игрой пианиста, на его лице словно отражалась стремительная смена мыслей и чувств, вызванных музыкой. В этот вечер Гавриил Иванович играл с особенным подъемом и вдохновением. И произведения Баха, исполнявшиеся им с редкой эмоциональной наполненностью и виртуозной техникой, и другие вещи, включенные в программу (в частности, „Лесной царь" Шуберта—Листа, очень нравившийся Владимиру Ильичу), встречали благодарный отклик слушателей, но, разумеется, своего зенита накал внимания достигал во время „Патетической"...

У всех, для кого устраивались эти вечера, были за плечами годы труда, испытаний, борьбы. Программа начиналась часов в восемь вечера. Многие приходили прямо с работы, после долгого, многочасового трудового дня, усталые, возбужденные, но, едва Гавриил Иванович подходил к роялю, все затихало, и, сколько бы он ни играл, стояла все та же — если не бояться высоких слов, можно было бы сказать благоговейная! — тишина. Быть может, никогда и нигде не приходилось более так ощущать удивительную силу воздействия музыки, отвечавшей самой насущной душевной потребности партийцев, в полном смысле слова горевших (и подчас сгоравших) на работе» [14].

И для Ленина, и для самого Цюрупы, и для Фотиевой, да и только ли для них, кремлевские домашние концерты были как бы продолжением той традиции встреч ветеранов партии с музыкой, начало которой было положено еще в годы их пребывания в эмигрантском далеке. В своих воспоми-

* Постоянное, неизменное место было на этих концертах лишь у А. Д. Цюрупы: он всегда сидел близ массивного письменного стола, в глубоком кожаном кресле, подаренном ему Владимиром Ильичем в дни тяжелой болезни Александра Дмитриевича.

наниях о Ленине Лидия Александровна Фотиева описывает импровизированные «музыкальные часы», которые устраивались в 1904—1905 годах в знаменитой женевской «столовой Лепешинских», ставшей своеобразным большевистским клубом. Сюда в любое время дня сходились оторванные от родной земли большевики-эмигранты — поговорить, поспорить, сыграть партию в шахматы, услышать рассказы приехавших с родины... Здесь стояло пианино, взятое напрокат, и по вечерам слушали игру на скрипке П. А. Красикова, одним из партийных прозвищ которого было «Музыкант» *, пение С. И. Гусева, сонаты Бетховена и этюды Шопена в исполнении Л. А. Фотиевой, «по совместительству» аккомпанировавшей всем выступавшим...

Внимательным и благодарным слушателем этих импровизированных концертов не раз бывал Владимир Ильич. Однажды, прослушав игру Фотиевой, он подошел к ней и сказал: «Вам надо учиться».

«Эти слова поразили меня. „Значит, можно?!" — подумала я. В ранней юности, увлекаясь сочинениями Писарева, я вычитала у него такую фразу: „Общество, которое занимается искусством, имея хотя бы одного неграмотного, похоже на дикаря, который ходит голым и носит золотые браслеты на руках" (привожу по памяти). Это произвело на меня неизгладимое впечатление, и, перейдя с отличием на старший курс консерватории, где я тогда училась, я вышла из нее и поступила на Бестужевские курсы. И вдруг — кто же?! — Ленин сказал: „Вам надо учиться..." Но к музыке мне пришлось вернуться лишь лет десять спустя» [15].

Современному читателю, вероятно, трудно представить всю глубину растерянности Фотиевой, если не знать ошеломляющей силы воздействия на молодое поколение штурманов революции популярных некогда суждений о «бесполезности искусства», особенно резко высказывавшихся Д. И. Писаревым. Программой действий для этого поколения были вдох-

* Л. А. Фотиева пишет о первой встрече с Красиковым в Женеве летом 1904 года: «Я увидела его, когда он, только что приехав с вокзала, шел с П. Н. Лепешинским, неся маленький чемоданчик и скрипку в футляре. Профессиональный революционер, вырвавшийся из лап шпионов и жандармов, перешедший нелегально границу со скрипкой в руках, — это показалось мне чем-то необычным». К этому можно добавить, что, так же как и для Сырмуса, футляр для скрипки нередко служил Красикову в пору подпольной работы в России удобной «тарой» для транспортировки большевистских листовок.

новенные строки Писарева о разладе мечты и действительности, его слова о мечте, обгоняющей время, мечте, которая «может даже поддерживать и усиливать энергию трудящегося человека». Кому не памятны писаревские строки, процитированные Лениным в «Что делать?» вслед за неколебимым утверждением: «Надо мечтать!..» (*6*, 172—173):

«...Если бы человек был совершенно лишен способности мечтать таким образом, если бы он не мог изредка забегать вперед и созерцать воображением своим в цельной и законченной картине то самое творение, которое только что начинает складываться под его руками, — тогда я решительно не могу представить, какая побудительная причина заставляла бы человека предпринимать и доводить до конца обширные и утомительные работы в области искусства, науки и практической жизни».

Но у того же Писарева читатели встречали уничижительные строки о таких видах искусства, как музыка: «Бесполезные отрасли искусства подрывают не чисто физический труд, обращенный на добывание пищи, а тот умственный труд, который мог бы и должен был бы действовать оплодотворяющим образом на развитие производства. Кроме того, бесполезные отрасли искусства вредны тем, что они делают праздность сносною и приятною для таких людей, для которых голая праздность и грубая роскошь, не облагороженная печатью изящества, превратились бы очень скоро в невыносимое мучение»[16].

И отсюда логический вывод: нельзя!..

«Значит, можно?!» — это растерянное восклицание, вероятно, уже не раз мог слышать Владимир Ильич, когда по ходу спора вставал вопрос о «праве на жизнь» искусства. Возможно, тот же вопрос возникал и в его давнишних беседах с любимой сестрой Ольгой.

«В 1888—1890 годах Владимир Ильич часто пел под рояль с Ольгой Ильиничной, которая хорошо играла, имела голос и умела петь... Она была моложе своего брата, но не отставала от него по развитию... Она отличалась редким трудолюбием и отрывалась от книг только для музыки, которую очень любила, но и музыкой она занималась серьезно (в Казани училась в консерватории роялю и теории музыки)», — свидетельствует Д. И. Ульянов, говоря о дружбе Владимира Ильича с этой щедро одаренной девушкой, безвременно умершей в мае 1891 года в Петербурге, где она училась на Высших женских курсах[17].

Отражение тревожных раздумий Ольги Ильиничны о праве на профессионализацию в любимой области искусства можно найти в листках ее переписки, сохраненных в фондах семьи Ульяновых Центрального партийного архива. Естественно предположить, что в раздумья эти был посвящен и Владимир Ильич, «самый близкий, лучший товарищ Ольги в годы детства и юношества», как характеризует их отношения младший брат.

«...Мы теперь живем все вместе в Казани, — пишет Оля Ульянова осенью 1888 года школьной подруге. — ...Ты спрашиваешь меня о музыкальной школе. Мне очень нравится заниматься там, и я продолжаю эти занятия, хотя не думаю, что буду кончать в ней курс...» И в одном из следующих писем, датированном 24 марта 1889 года: «...уже больше недели ношу одну руку на перевязке — ушибла палец. Следовательно, теперь занятие музыкой мне недоступно, но не знаю, надолго ли или нет. Да, конечно, музыка чудная, прекрасная вещь, источник чистого наслаждения — только помнишь ли, Саша, что мы перед моим отъездом из Симбирска говорили о музыке, и я тогда сказала, что, мне кажется, как-то с о в е с т н о отдаться музыке, если можешь приносить какую-то существенную пользу. Ты тогда со мной вполне согласилась, и конечно, и теперь скажешь то же самое. Разумеется, это по отношению к обыкновенным смертным, а не к выдающимся, не к Моцартам или Бетховенам... А мне кажется, что не только гении, но и таланты, как я понимаю их, очень, очень редки...» [18]

Слово «совестно» подчеркнуто самой Ольгой Ильиничной; и это с таким бесстрашием и прямодушием юности подчеркнутое «с о в е с т н о» могли бы повторить многие из ленинских соратников. Так же как и младшая его сестра, горячо и увлеченно они любили музыку, но, так же как и она, не считая себя ни гениями, ни талантами, не могли себе позволить быть больше чем просто «любителями музыки». Совестно!..

В беседе с Л. А. Фотиевой мы возвращаемся к эпизоду, описанному ею в книге «Из жизни В. И. Ленина» *.

Лидия Александровна рассказывает, как, оборвав в последние дни прошлого века, к удивлению всех близких, посе-

* Член КПСС с 1904 года Л. А. Фотиева с 1918 года работала секретарем Совета Народных Комиссаров и Совета труда и обороны, а одновременно — в секретариате В. И. Ленина вплоть до последних его дней.

щение учебных классов Московской консерватории, она лишь в 1915—1916 годах, вынужденная из-за болезни «осесть» в Петрограде, смогла возобновить систематические занятия музыкой. С благодарностью упоминая имя своего музыкального руководителя — незаслуженно забытого художника рояля, вдумчивого педагога Г. И. Романовского (его впоследствии Фотиева и ввела в дом товарища по партии — А. Д. Цюрупы), она с юмором описывает сдачу экстерном экзаменов в Петроградской консерватории, первый из которых пришелся на... 27 февраля 1917 года, последний день царского режима.

«И получилось так, что, спешно закончив экзамены и получив диплом, я тотчас же заперла рояль на ключ и... ушла на долгожданную основную работу, в большевистский партийный комитет, возвращаясь в дальнейшем к музыке лишь в случайные часы досуга. Так из меня музыкант и не состоялся», — добавляет Лидия Александровна [19].

Что, однако, понимать под словами «не состоялся»? И не дороже ли иной блестящей концертной карьеры те редкие часы, когда такие музыканты — любители искусства по природе, по зову сердца, по живому и тонкому ощущению красоты — в меру сил и накопленного профессионального умения окунались в мир музыки и воодушевляли ею товарищей по борьбе?.. Среди них были люди яркой художественной одаренности, незаурядных музыкальных способностей, таланта, вкуса. Достаточно хотя бы назвать Г. В. Чичерина, Инессу Арманд, В. В. Воровского, А. В. Луначарского, Г. М. Кржижановского, М. С. Кедрова, Н. И. Подвойского, П. А. Красикова, С. И. Гусева, А. Д. Цюрупу, П. К. Штернберга, М. М. Эссен, И. В. Русакова, М. Н. Тухачевского... Но так же, как и те из солдат революции, которым предстояла не менее блистательная перспектива научной, литературно-педагогической деятельности, если бы только они сосредоточили на том всю свою энергию, эти борцы отказались от профессионализации в данной области, выбрали иной жизненный путь, стали делать музыку революции — в самом широком и общем смысле этого понятия.

Было бы поспешно противопоставлять на этом основании практическую деятельность революционера художественно-творческой, как заслуживающей меньшего общественного признания.

Заостренная полемичность и внутренняя противоречивость слов Писарева, приведенных в воспоминаниях Фотиевой,

обусловлены определенной общественно-исторической обстановкой. Это особенно очевидно при обращении к точному тексту первоисточника, на который по памяти ссылается Л. А. Фотиева. В статье «Посмотрим!», тесно связанной с нашумевшим писаревским же «Разрушением эстетики», критик обрушивался на оппонентов:

«Когда в обществе есть не только голодные люди, но даже голодные классы, то обществу рано, нелепо, отвратительно, неприлично и вредно заботиться об удовлетворении других потребностей второстепенной важности, развившихся у крошечного меньшинства сытых и разжиревших людей. Если бы вы прочитали внимательно и были способны понять комментарии г. Чернышевского к политической экономии Милля, то вы увидели бы, что он сравнивает неразумное общество, имеющее мало хлеба и в то же время заботящееся о музыкальных консерваториях, об операх, балетах, картинах и статуях, с глупым дикарем, который ходит нагишом и босиком и в то же время украшает себя золотыми браслетами и жемчужными ожерельями»[20].

Нетерпимый к любому проявлению «искусства для искусства», Писарев на этот раз односторонне истолковывал и вульгаризировал высказывания Чернышевского, доходя до утверждения не только бесполезности, но даже общественной вредности таких видов искусства, как музыка. Иначе, шире и перспективнее, ставил вопрос об эстетических отношениях к действительности сам Чернышевский. Иной была и оценка Лениным места искусства в общественной жизни — притом не только литературы, для которой Писарев делал исключение, но и пластических искусств, музыки.

«Вам надо учиться...» — говорил Владимир Ильич той же Фотиевой еще на заре нового века, обратив внимание на ее музыкальные способности. Сопоставим с этим и совет, услышанный молодым эстонским большевиком, когда тот с наивной прямолинейностью спрашивал Ленина о «праве играть на скрипке».

«Музыка — громадная сила, ее надо использовать для наших целей, для классовой борьбы...» — так, по рассказу Сырмуса, ответил ему Ленин.

Идея «скрипкой содействовать эмансипации пролетариата» — иначе говоря, стремление сделать музыку во всех ее формах и проявлениях оружием борьбы — действенно поддерживалась Лениным и его соратниками и на просторах России, и за рубежом. В повседневной агитационно-пропа-

гандистской и организаторской работе партии она переливалась в конкретные дела.

Музыка для Ленина и его соратников — десятки фактов и свидетельств говорят об этом — была, однако, не только оружием агитации. Не будем, впрочем, сетовать на неполноту и, возможно, недостаточную точность передачи Сырмусом ленинских высказываний. Закономерно, что ему запомнился такой оттенок мысли, который мог наиболее ответить его тогдашним тревогам и раздумьям. Этот оттенок весьма существен. Сырмусу и в самом деле удалось сделать свою скрипку оружием агитации, и вся его дальнейшая жизнь-борьба подтвердила правильность избранного им пути. Но столь же по-своему правомерным было и решение ряда его товарищей по партии, быть может не менее художественно одаренных. Решение посвятить все силы и способности тому, чтобы обеспечить в будущем тысячам и тысячам талантов, загнанных царским самодержавием на дно бесправной, безрадостной, нищей и голодной жизни, реальную возможность проявить природные способности. Хотя бы ради этого им самим и пришлось, уйдя в прямую революционную борьбу, «стать на горло собственной песне».

Музыка, однако, продолжала жить и в них, и с ними, и об этой стороне их жизни следовало бы рассказать значительно полнее и подробнее, чем этому (что вполне естественно) обычно уделяется внимание в общей биографии солдата революции.

На страницах настоящей книги уже не раз закономерно возникали их имена. Так же, как по-разному, своим путем шли люди в революцию, так по-разному связывалась и любовь к музыке с их повседневной революционной деятельностью. Как ни различны, однако, их биографии, как ни отличались они по силе музыкальной одаренности и степени профессиональной подготовки, — всех их роднило одно — чистота и цельность отношения к искусству, бывшего для них неотъемлемой частицей внутреннего мира.

ВЫБОР ЦЕЛИ

В одном из первых залов Центрального музея революции в Москве, вблизи от таблички «Начало осмотра», внимание посетителей невольно останавливает не совсем обычное для музейной экспозиции соединение в одной витрине не столь уж редких, казалось бы, вещей. Простой медный колокольчик. Обыкновенный, ничем особым не выделяющийся карманный компас. Старое издание сонат Бетховена. Почему они пришли в музей на вечное хранение, объясняет надпись: «Личные вещи участников VI съезда партии» — съезда, полулегально работавшего в Петрограде с 26 июля по 3 августа 1917 года и сыгравшего историческую роль в подготовке и проведении вооруженного восстания в октябрьские дни. Колокольчик принадлежал М. И. Калинину. Компас — Серго Орджоникидзе. Ноты — Инессе Арманд.

Дочь оперного певца, француза Теодора Стефан, выступавшего на парижской сцене под псевдонимом Пешё Эрбанвиль, и его жены, в прошлом также актрисы, ставшей после смерти мужа учительницей пения, Инесса уже в раннем детстве жила в атмосфере музыки, театра, обучаться игре на рояле начала еще в шестилетнем возрасте, выказав немалые музыкальные способности. Девятнадцатилетней девушкой она выходит замуж за сына московского фабриканта Арманда — перед ней открыты любые возможности богатой, безмятежной жизни, когда все часы досуга, свободные от забот чисто семейного характера, она вправе отдать любимой музыке, а быть может, и профессионализироваться в этой области: знатоки предрекают ей успешную карьеру пианиста-виртуоза, если только она пожелает выйти за пределы домашнего музицирования.

Она избирает другой путь. Об этом пути, полном тревог и опасностей, лишений и скитаний и в то же время освещенном радостью сознания высокой цели жизни — борьбы, напоминают первые же строки ее автобиографии: «В 1903 году

попала за границу в Швейцарию и после короткого колебания между эсерами и эсдеками (по вопросу об аграрной программе) под влиянием книги Ильина „Развитие капитализма в России" *, с которой впервые смогла познакомиться за границей, становлюсь большевичкой. ...Возвращаюсь в Россию и на спине и в чемодане с двойными стенками перевожу целую библиотеку нелегальных книг, которая становится библиотекой пропагандистов при М. К. и которой я первое время заведываю».

Проходит несколько месяцев, и в жандармском «Списке лиц, арестованных 6 и 7-го февраля 1905 года» мы находим и имя «Арманд, Инессы (Елизаветы) Федоровой, жены потомственного гражданина», обвиняемой в «участии в сообществе, заведомо поставившем целью своей деятельности ниспровержение существующего в государстве общественного строя»... [1]

В январе 1909 года, после побега из ссылки, она нелегально уезжает за границу, где полностью уходит в активную революционную работу. Но музыка даже в самые трудные, напряженные дни, в сложнейшей обстановке политической эмиграции и неутомимой партийной деятельности — неизменно остается с нею.

Эта тема неоднократно возникает и в ее письмах к дочерям в Москву с почтовым штемпелем отправления: Париж, Берн, Цюрих, Краков...

«У меня будет фортепиано, и я этому радуюсь — очень, очень хочется играть, особенно в грустные минуты — это так успокаивает и примиряет», — сообщает она дочери.

И снова:

«Мне жаль, что ты не учишься музыке, я уж как-то мечтала о том, как бы мы стали с тобой играть вместе — я на фортепиано, а ты на скрипке»; «Я пока была в отъезде из Берна, совсем не играла, так как там не было фортепиано, а теперь опять играю. Сейчас играю Шуберта — одна его вещь мне сейчас очень нравится, вот я ее все и наигрываю»; «А я, знаешь, была здесь на одном концерте — играл пианист. Он играл Бетховена, Шопена, Шумана. Я очень наслаждалась...» [2]

Ветеран КПСС Т. Ф. Людвинская, впервые встретившаяся с «товарищем Инессой» в 1911 году на собраниях париж-

* Этот ленинский программный труд был впервые издан под псевдонимом В. Ильин.

Арест Инессы Арманд в 1907 г.
Из архивных фондов департамента полиции. ЦГАОР

ской секции РСДРП, рассказывает в своей книге «Нас ленинская партия вела...»:

«Инесса Арманд снимала комнату в семье русского рабочего-эмигранта близ парка Монсури... У нее был рояль, взятый напрокат, и товарищи часто приходили к ней послушать музыку. Играла она замечательно. Товарищи говорили: когда приходит Инесса, с ней приходит и музыка. Я признаюсь, что ее удивительная игра скрашивала мою жизнь в эмиграции. Да и не только мою. Владимир Ильич и Надежда Константиновна часто бывали у Инессы, проводя за музыкой свободные часы»[3].

Об этих часах с волненьем вспоминал и другой из членов парижской организации большевиков, участник первой русской революции, вынужденный в 1906 году эмигрировать за

границу, — А. С. Гречнев-Чернов. Любитель-музыкант, он часто посещал старого товарища по партийному подполью, так же, как и он, эмигрировавшего в Париж, — уральского рабочего И. П. Мазанова. Квартиросъемщицей у Мазанова и была Инесса Арманд, и, приходя туда после работы, Гречнев-Чернов нередко музицировал вместе с нею — играл на скрипке, Арманд — на рояле.

«Владимир Ильич охотно слушал нашу игру... Играли мы самые разнообразные вещи: и ноктюрны Шопена, и сонаты Бетховена; играли Моцарта, Баха, Венявского, Шумана, Шуберта, вариации Берио. Владимир Ильич усаживался в кресло позади рояля и молча слушал. Владимир Ильич очень любил музыку и понимал ее...»

Полвека спустя после тех вечеров мне выпала счастливая возможность встретиться с Андреем Семеновичем и услышать от него более подробный рассказ, чем то, что заключалось в вышеприведенных строках его воспоминаний, о вечерах, которые он проводил когда-то вместе с Инессой Арманд в парижской мансарде у старенького, взятого напрокат рояля:

«Инесса была удивительно красивым человеком — красивым не только по чудесному, полному неизъяснимой грации внешнему облику, но и душевно, человеком ясного, смелого ума и большого, разностороннего таланта. Уйдя в революцию, став ее бойцом, Инесса отказалась от многих жизненных благ, отбросила и благодарную возможность полностью раскрыть и совершенствовать свой редкостный музыкальный дар. Когда она опускала пальцы на клавиши и начинала играть, вы сразу же чувствовали: это настоящий поэт рояля. Играть с ней было наслаждение. Так тонко и трепетно ощущались ею дух, стихия, внутренний ритм исполняемого произведения. Виртуозно, с суровым вдохновением исполняла она сонаты Бетховена, притом не только „Патетическую", „Лунную", „Аппассионату", но и другие, порою читая их с листа... Когда она их играла, я был таким же целиком завороженным музыкой слушателем, как Владимир Ильич, Надежда Константиновна — словом, все, кто только находился в те минуты рядом...» [4]

В июне 1912 года, чтобы быть поближе к России, В. И. Ленин и Н. К. Крупская переезжают в Краков, а осенью 1913 года, нелегально перейдя границу, туда же прибывает Инесса Арманд. Описывая жизнь эмигрантов-большевиков в Кракове и Поронине, Н. К. Крупская вспоминала:

«Ужасно рады были все мы, краковцы, ее приезду... Осенью мы все, вся наша краковская группа, очень сблизились с Инессой. В ней много было какой-то жизнерадостности и горячности... Уютнее, веселее становилось, когда приходила Инесса. Вся наша жизнь была заполнена партийными заботами и делами — и больше походила на студенческую, чем на семейную жизнь, и мы рады были Инессе».

А вместе с нею — можно повторить слова Т. Ф. Людвинской — приходила музыка.

«Инесса была хорошая музыкантша, сагитировала сходить всех на концерты Бетховена, сама очень хорошо играла многие вещи Бетховена *. Ильич особенно любил Sonate Pathétique, просил ее постоянно играть...» — продолжает Н. К. Крупская [5].

В начале осени 1914 года Ленин и Крупская обосновались в Швейцарии, где Ленин возглавил борьбу эмигрантов-большевиков против разгула шовинизма. Инесса Арманд, как и прежде, его ближайшая соратница. «...Я теперь живу в Берне, — пишет она дочери в Москву. — Здесь же живут и мои друзья — помнишь, те, о которых я тебе не раз говорила и о которых одно время так беспокоилась».

В связи с обострением болезни Надежды Константиновны Ленин и Крупская летом, вплоть до самого начала осени 1915 года, живут в глухой швейцарской деревне Зёренберге.

«...В Зёренберге заниматься было очень хорошо. Через некоторое время к нам туда приехала Инесса, — вспоминает Н. К. Крупская. — Вставали рано, и до обеда, который давался, как во всей Швейцарии, в 12 часов, занимался каждый из нас в своем углу в саду. Инесса часто играла в эти часы на рояле, и особенно хорошо занималось под звуки доносившейся музыки» [6].

И еще один эпизод, относящийся к самым последним дням ее жизни.

Август 1920 года. Кисловодск, куда она приехала для лечения больного сына. Близ города орудуют белобандитские банды. Обстановка сложная, тревожная. Товарищи по партийной работе, оказавшиеся вместе с Инессой Арманд в санатории, просят ее что-либо сыграть.

* «...Одна наша знакомая — великолепная музыкантша» — так писала о ней Н. К. Крупская в одном из писем к М. А. Ульяновой из Кракова (*55*, 347).

«Мы очень долго ее упрашивали, — рассказывает П. С. Виноградская. — Она упорно не соглашалась. Наконец села к роялю и стала играть нам Шопена, Листа и других классиков. Полились дивные звуки, и все мы сидели зачарованные... Инесса, сперва несколько смущенная, в дальнейшем увлеклась и играла до глубокой ночи... Никто из нас, даже знавший ее близко в те годы, не представлял себе, что она такая превосходная пианистка»[7].

На всех жизненных путях музыка была ее неизменным спутником. Но только спутником. Главным же, определявшим выбор цели, оставалось то, о чем она писала еще в годы эмиграции дочерям в тех же письмах, где не раз возникали воспоминания о музыке: «...Теперь жизнь для большинства так ужасна, что они лишь с горечью могут о ней подумать. Надо это изменить и, наоборот, так создать жизнь, чтобы каждому она казалась прекрасной, чтобы каждый имел в ней право не только получить хлеб насущный, но получить и свою долю радости и красоты. И люди могут этого достигнуть, и потому-то они должны напрячь силы в этом направлении».

Под этими строками подписались бы, наверно, многие из ее товарищей по партии, таких же любителей музыки, как и она.

Юная курсистка, перешедшая после событий Кровавого воскресенья — в январе 1905 года — на «высший курс политического самообразования», описывает в дневнике полет песни из камеры в камеру в петербургском Доме предварительного заключения:

«Резонанс здесь великолепный, и спелась публика отлично. У нас, конечно, все больше политические песни, но и народные песни, арии и романсы в почете.

Лучшие наши солистки сидят в угловой камере в лазарете. У Полины Чайченко, ростовской работницы, бежавшей после знаменитой стачки 1902 года, роскошное, сильное и чистое сопрано. Она служит запевалой в нашем хоре. Ей великолепно вторит таинственный товарищ „Зверь", у которой приятное, гибкое меццо-сопрано... Почему такая странная кличка?.. Странно — такая миловидная блондинка!.. Это крупная фигура нашего большевистского лагеря. Мне ее до сих пор лично не довелось видеть. „Зверь" и Полина, как работавшие долго в заграничной организации (Полина —

наборщицей старой „Искры" в Женеве), хорошо знают революционные песни и на французском языке и нас им обучают.

Особо как-то подъемно действует „Карманьола". Вот где изливается непосредственное революционное чувство масс. Тут и острый задор, и боевая готовность, и единство мысли, чувства и действия...»[8]

«Зверь» — партийная кличка одной из старейших ленинских соратниц Марии Эссен. Это о ней писала Н. К. Крупская в «Воспоминаниях о Ленине», когда рассказывала, как в 1904 году в Женеву «...приехала бежавшая из далекой ссылки Зверь. Зверь, вырвавшаяся из ссылки на волю, была полна веселой энергией, которой заражала всех окружающих».

Песни «Зверя» помогали на дружеских встречах большевиков разгонять тоску, навеянную эмигрантскими дрязгами меньшевиков: «...весело было слушать, как залихватски затягивала Зверка какого-нибудь „Ваньку" и подхватывал песню высокий лысый рабочий Егор... „Не унывай, Егор, валяй „Ваньку", наша возьмет", — утешала его Зверка. Ильич веселел: эта залихватость, эта бодрость рассеивали его тяжелые настроения...»[9]

«Сопранистое сопрано» (как любовно называли голос «Зверя» ее товарищи по заключению) Марии Эссен прошло хорошую «школу» и на рабочих маевках, и на этапах, и в таежной глухомани ссылок.

«Среди ссыльных были замечательные мастера пения. Их голоса, суровые слова песен и образы героев этих песен сливались в одну грозную и прекрасную симфонию, — вспоминает Эссен. — Мне удалось бежать из ссылки. Через некоторое время я попала в Женеву. И здесь революционные песни звучали всюду, где слышна была русская речь. Швейцарцы часто спрашивали, почему мы так много поем. Они решили, что, должно быть, в России уделяют большое внимание музыкальному образованию. Ну, мы их не разочаровывали и не рассказывали, где и как мы получили это „музыкальное воспитание"».

Эссен описывает импровизированный концерт, состоявшийся на сибирском этапе, в Александровском каторжном централе. Брат ее, служивший в украинской труппе Садовского, оказался в Иркутске на гастролях и добился с нею свидания. Находясь с сестрой в тюремной камере, он стал петь арии из опер, романсы Чайковского, народные песни...

«Что стало с тюрьмой! Окно моей камеры было раскрыто, и я увидела, что брата слушает вся тюрьма, и как слушает! Сотни восторженных глаз впились в мое окно, из которого лились такие проникающие в душу песни. Когда же брат спел арию Сусанина „Чую правду...", тюрьма разразилась бурными аплодисментами, сопровождаемыми звоном кандалов и восторженными криками: — Браво! Пойте еще!..»[10]

Брат потом ей признавался, что никогда за всю жизнь не встречал такой благодарной аудитории. Еще больший подъем вызвал финальный момент, когда молодые и сильные голоса брата и сестры, начавших петь «Реве та стогне...» и «Заповит», слились в дуэте...

Добрым словом вспоминая эту «гастроль», арестанты потом говорили Марии Моисеевне:

«И у вас голос хоть куда. Эх, не место вам в тюрьме».

Она, улыбаясь, отвечала им:

«Вот только свергнем самодержавие, и я тоже запою на воле...»

М. М. Эссен приводит слова брата, сказанные ей на прощание:

«Эх, Маша, Маша, подумай о своем будущем, оно у тебя в голосе! И не бросай пение...»

Брат был не одинок в таком призыве. Но не одинока была и сестра, еще задолго до этого разговора выбрав иное будущее. Неотделимое от будущего тех, кому посвятила всю жизнь.

Другого выбора лично для нее, как и для ее товарищей по партии, о которых дальше пойдет речь, не было.

Воспоминания друзей молодости выдающегося деятеля Коммунистической партии Сергея Ивановича Гусева (1874—1933) сохранили эпизод, разыгравшийся за кулисами петербургского Мариинского театра зимой 1896 года на представлении «Пиковой дамы» Чайковского. Бурной овацией, как и всегда, была встречена ария «Что наша жизнь? Игра...», мастерски спетая любимцем публики, «первым Германом», Николаем Николаевичем Фигнером. Но сколько ни было выкриков, их всех перекрыло мощное «браво», прогремевшее со студенческих скамей галерки, после чего тот же голос, сильный, сочный баритональный бас, точно воспроизводя фигнеровские интонации, повторил несколько фраз из арии Германа.

В антракте студента пригласили за кулисы, и там, в уборной Фигнера, по просьбе знаменитого певца он спел рубинштейновскую «Эпиталаму» из «Нерона». Фигнер предложил ему участвовать в предстоящем конкурсе для поступления в оперную труппу и... был обескуражен вежливым, но категорическим отказом. В ответ на лестные слова об открывающихся перед ним перспективах на театральном поприще, студент (тогда еще носивший имя Якова Драбкина) заметил: «Что ж, каждому свое. Одному быть солистом его императорского величества, а другому...»

В своих воспоминаниях об отце Маргарита Фигнер оспаривает самую возможность такого диалога, ставшего широко известным благодаря рассказу дочери С. И. Гусева — Елизаветы Драбкиной. Понятно и естественно стремление акцентировать те стороны общественно-политической характеристики знаменитого артиста, которые приблизили б его, фигурально выражаясь, к современности. Но так ли уж необходимо это, и разве большой вклад, внесенный Н. Н. Фигнером (1857—1918) в развитие русской оперной культуры, не обеспечивает сам по себе, без излишней ретуши и перегруппировки фактов, память и внимание потомков?

Что же касается данного случая, то Елизавета Яковлевна Драбкина, к которой я обратился за разъяснениями, настаивала:

«Нет, это не беллетристика. Об этом не раз рассказывал отец. Об этом и много лет спустя вспоминали его друзья и сверстники, слушая в кругу товарищей его домашние концерты, особенно когда он пел „Эпиталаму" Рубинштейна, неоднократно повторявшуюся им когда-то по просьбе Владимира Ильича...»

Маргарита Фигнер упрекает Е. Драбкину, что в ее воспоминаниях (как и в воспоминаниях писательницы Е. Фортунато) «мы сталкиваемся с отзвуками легенды о якобы плохих отношениях между артистом и революционеркой»[11]. Но писательница и не ставит под сомнение родственную теплоту взаимоотношений героини «Народной воли», шлиссельбургской узницы Веры Фигнер с братом. Это дело семейное. Речь идет о другом — о выборе пути и о том, как воспринималось разительное несоответствие общественного положения брата и сестры тогдашней передовой молодежью.

Об этом восприятии напоминает, в частности, запись, сделанная в уже упоминавшемся дневнике революционно настроенной курсистки-«лесгафтовки» осенью 1902 года под

впечатлением посещения «Евгения Онегина» с участием Н. Н. Фигнера: «...Я до сих пор не могу мириться с тем, как можно быть братом такой сестры и так мало походить на нее. Но — что за голос удивительный!..» [12]

«Конец одной легенды» (так озаглавила свою статью Маргарита Фигнер) не должен стать началом другой... Как бы ни был пленителен голос певца и какая родственная приязнь ни связывала бы артиста с сестрами, суть вопроса в ином — как кто понимал (будь то в театре или в жизни) слова только что отзвучавшей арии:

Так бросьте же борьбу,
Ловите миг удачи...

Что это? Штрих роли или... жизненная программа?..

Полуответ на это, невольно ослабляя жар полемики, дает сама же дочь певца, когда цитирует знаменитые мемуары «Запечатленный труд» Веры Фигнер. Характеризуя младшую сестру Евгению, которая, как и старшие сестры — Лидия и Вера, стала революционеркой и по делу о взрыве в Зимнем дворце в 1880 году была сослана в Сибирь, В. Фигнер писала: «...у нее было чудное меццо-сопрано, и ей могла предстоять такая же блестящая карьера, какую десять лет спустя сделал наш брат Николай... Но демократические тенденции того времени не допускали подобного рода профессий; они были неприемлемы для социалистов».

Сейчас уже нет в живых свидетелей инцидента в Мариинском театре, ставшего когда-то в студенческой среде «притчей во языцех». Трудно, разумеется, восстановить во всех подробностях, с документальной точностью и диалог, разыгравшийся в уборной Н. Н. Фигнера. Но одно, во всяком случае, можно сказать уверенно: повторяя вслед за Фигнером знаменитое «Что наша жизнь? Игра...», двадцатидвухлетний студент-технолог вкладывал в эти слова свой, сокровенный смысл. То был год, когда он вступил в ленинский «Союз борьбы за освобождение рабочего класса» и с головой ушел в нелегальную работу. Прошло всего несколько месяцев, и начало театрального «весеннего сезона» он встретил уже в Доме предварительного заключения, куда в марте 1897 года был водворен за участие в демонстрации перед Казанским собором, за хранение социал-демократической литературы и т. п. Так начиналась эта жизнь, далекая от театральной игры, требовавшая огромной смелости, безотказной отдачи сил революционной борьбе.

Этот путь жизни-борьбы и был им с достоинством пройден. Сжатая «статистическая сводка», сделанная С. И. Гусевым четверть века спустя в анкете Всероссийской переписи членов РКП(б), говорит об этом достаточно красноречиво:

«Участвовал в экономических стачках 53 раза, в политических стачках — 20 раз, всего 73 раза, в уличных политических демонстрациях — 5 раз, в студенческих движениях — 1 раз, в подпольных кружках — 19 раз, в нелегальных массовках и митингах — 75 раз, в маевках — 6 раз, в вооруженных восстаниях и партизанских выступлениях — 4, партконференциях — 2, в партийных съездах — 4 раза. В тюрьме пробыл 2 года 1 месяц, в административных ссылках — 6 лет 3 месяца. В политической эмиграции — 7 лет 6 месяцев. Число совершенных побегов — 2...» [13]

Ну, а пение... оставалось лишь для часов досуга. И из воспоминаний его товарищей по годам политической эмиграции мы знаем, как скрашивало это пение их «вечеринки» в Париже, Женеве, как любил его и ценил Владимир Ильич.

К. Т. Свердлова рассказывает о товарищеских встречах большевистских делегатов IV съезда РСДРП, происходившего весной 1906 года в Стокгольме, в часы, свободные от заседаний:

«...Почти каждая наша беседа кончалась просьбой Владимира Ильича:

— Сергей Иванович, ну а теперь спойте что-нибудь, очень вас все просим.

Делегат от москвичей С. И. Гусев обладал прекрасным голосом. В ответ на просьбу он садился к роялю и запевал, а к нему присоединялись и другие, и широкая русская песня лилась и звенела. Любил Ильич музыку, любил хорошую песню, и почти ни одна наша беседа в далеком Стокгольме не проходила без песни...» [14]

Один из таких импровизированных концертов закончился, правда, бедой. Могучий голос Гусева, разносившийся далеко из окон, привлек внимание полиции к зданию, где происходила встреча, и законспирированным делегатам съезда пришлось срочно менять местожительство...

Дебютировать на сцене Мариинского театра С. И. Гусеву так и не привелось. Впрочем, об одном его «оперном дебюте» сведения до нас дошли. Дебюте, вряд ли знавшем что-либо подобное в истории музыкального театра...

Осенью 1906 года, едва он вернулся из Стокгольма, Гусева вновь арестовали и после девятимесячного заключения в

С. И. Гусев.
1890

тюрьме выслали по этапу в глухой сибирский городок Березов, вошедший в русскую историю как безрадостное место ссылки А. Д. Меншикова. В Центральном партийном архиве хранится пачка писем Гусева, нелегально пересылавшихся из ссылки. С болью читаешь строки:

«Березов — одно из самых подлых и гнусных мест... — сетует он в одном из первых писем. — Колония здесь — человек 60, но полное отсутствие книг или газет, так что единственное развлечение — это кончать свою жизнь самоубийством. Я не охотник до такого рода развлечений и предпочел бы сидеть над Марксом, Дицгеном, Кантом и пр. ...»

Даже то, что всегда так грело душу, — музыка, превратившись в этом «особом виде тюрьмы» в жалкий источник существования, начинает действовать угнетающе: «...в дополнение ко всему добавьте, что ради добывания средств к жизни я занимаюсь здесь преподаванием пения, — и вы получите

портретик человека с внутренней драмой, с вечно гноящимися противоречиями между стремлением летать вверх и засасывающим болотом болезни и ссылочной пошлости существования...»[15] На выручку приходит, однако, все тот же природный дар. Дочь рассказывает, как в маете березовской ссылки у Гусева созрел план побега:

«Осуществить этот план помог ему голос: в Тобольске местные любители музыки задумали поставить отрывки из оперы „Паяцы", но у них не было исполнителя для партии „Пролога". Отец предложил свои услуги. Исправник дал ему разрешение переехать в Тобольск, и там прямо со спектакля, не успев снять грим, отец выскочил на улицу, бросился в поджидавшие его сани и по укатанной зимней дороге помчался в Омск...»[16].

Легко себе представить, какой уничтожающей иронией в адрес «мецената»-исправника звучали в этот вечер в передаче Гусева — Тонио слова «Пролога» к «Паяцам»:

Позвольте же просить вас
Позабыть на время, что пред вами
комедианты, —
В души наши вы загляните...

На том и закончилась «оперная карьера» большевика Гусева, бежавшего из ссылки, к слову говоря, с фальшивым паспортом «артиста оперы Бориса Николаевича Грэна».

Прошли годы, и тот же «Пролог» приобрел в его устах совсем иное звучание и оттенок смысла.

...Ранней осенью 1919 года С. И. Гусев, бывший в это время членом Реввоенсовета 2-й армии и на короткое время приехавший по неотложным делам в Москву, рассказывает Е. Я. Драбкина, прихватив с собою дочь, пришел часу в десятом вечера к В. И. Ленину, в его кремлевскую квартиру. Беседа их о положении на Южном фронте и о новых военачальниках и полководцах, выросших в ходе гражданской войны, затянулась допоздна.

«Пора уж было уходить. Но тут Владимир Ильич, лукаво посмотрев на Надежду Константиновну (разрешит?.. не разрешит?..), сказал:

— А что, Сергей Иванович, если нам воспользоваться, что вы здесь и работать все равно уже не будете, и позвать сюда Красикова и немножко помузицировать?..»

С приходом Красикова, жившего тут же, в Кремле, все переменилось. «...Он вошел, напевая какую-то французскую

песенку. Отец подхватил. Владимир Ильич и Надежда Константиновна переглянулись, расхохотались — видимо, эта песенка напомнила им что-то смешное. И вдруг они все четверо наперебой заговорили о Женеве, о Мартове и Плеханове, о спорах в эмигрантской столовке на Рю-Каруж».

По предложению Надежды Константиновны перешли в ее комнату.

«Красиков поднял смычок и вопросительно посмотрел на отца. Тот утвердительно кивнул, и Красиков начал играть вступление к опере „Паяцы".

Владимир Ильич сидел, откинувшись назад и прикрыв глаза левой рукой. Видно было, что он весь ушел в слух. Скрипка не могла, разумеется, передать многоголосое звучание оркестра. Но Красиков неплохо ею владел, а главное, все так изголодались по музыке, что не могли не испытывать наслаждения.

В том месте, где раздвигается занавес и на сцену выходит актер, исполняющий партию „Пролога", зазвучал голос моего отца... В тот вечер он пел негромко, в четверть голоса. Теперь Владимир Ильич сцепил руки и сидел, слегка нагнувшись вперед... Голос отца то усиливался, то становился глуше. Так он провел всю партию. Оставалась лишь одна фраза, последняя фраза. И тут отец не сдержался. Он вскочил, сделал шаг вперед, протянул к Владимиру Ильичу обе руки и взволнованно пропел в полную силу:

— Итак, мы начинаем!

Был в этом такой порыв, такая глубина чувства и мысли, что и для слушателей, и для певца „Пролог" прозвучал не как пролог к рассказу о трагической судьбе семьи паяцев, а как совсем иной пролог к совсем иным событиям, которые переживала тогда великая русская революция» [17].

В вечер первой Октябрьской годовщины праздничным салютом прозвучала телеграмма, пришедшая в Кремль на имя В. И. Ленина из Вятских Полян — от штаба 2-й армии Восточного фронта:

«Доблестные войска 2-й армии шлют горячее поздравление с великим праздником и подносят Ижевск. Сего числа в 19 часов 40 минут город Ижевск взят штурмом. Командующий 2-й армией Шорин, политкомы Гусев, Штернберг».

На Восточный фронт тотчас ушла ответная телеграмма: «Приветствую доблестные красноармейские войска со взятием

Ижевска. Поздравляю с годовщиной революции. Да здравствует социалистическая Красная Армия, Ленин» (*50*, 202).

«Политкомы Гусев, Штернберг» — это были ветераны партии, поставленные по инициативе Ленина во главе Реввоенсовета 2-й армии в один из острейших моментов гражданской войны. Начавший революционную деятельность еще в «Союзе борьбы за освобождение рабочего класса», старый «искровец», секретарь Петроградского военно-революционного комитета в октябрьские дни 1917 года С. И. Гусев. И П. К. Штернберг — один из виднейших русских ученых-астрономов, профессор Московского университета, он же опытнейший конспиратор, руководивший Военно-техническим бюро РСДРП после восстания на Пресне в 1905 году, а в Октябре 1917 года возглавивший Замоскворецкий ревком.

Старые товарищи по большевистскому подполью, они, встретившись на Восточном фронте, сумели вместе с командармом В. И. Шориным в кратчайший срок сформировать боеспособную армию, погнавшую Колчака через все Прикамье. Многое роднило и объединяло этих внешне несхожих людей. Но было у обоих давнее влечение, придававшее их дружбе особый колорит.

Ветеран 2-й армии Виктор Николаевич Ладухин рассказывает:

«Судьба свела меня с этими выдающимися большевиками во 2-й армии. Они были там членами Реввоенсовета, а я состоял для особых поручений при начальнике штаба армии.

В селе Вятские Поляны управление армии размещалось в небольшом доме, рядом с Реввоенсоветом... Все мы, как правило, были заняты делами до поздней ночи, а иногда и до утра. И вот как-то в поздний час из дома Реввоенсовета раздалось пение. Чудесный баритон исполнял романс Даргомыжского.

— Кто это? — удивился я.

— Поет Сергей Иванович Гусев, а аккомпанирует ему на пианино Павел Карлович Штернберг, — ответил политкомиссар штаба Соколов. И тут же добавил: — Сегодня у них выдалась, как видно, свободная минута.

У Гусева и Штернберга свободное время измерялось действительно минутами. Но как они умели использовать это время!..»

И еще одно свидетельство соратника — А. Л. Налимова, служившего дежурным адъютантом в Реввоенсовете 2-й армии:

Профессор П. К. Штернберг

«...Напряженная работа до глубокой ночи. Но вот наконец движение в большом доме замирает. И в наступившей тишине со второго этажа раздаются звуки рояля. Это Павел Карлович отдыхает после трудного дня — дает разрядку нервам. Я тогда не понимал музыку, но Павел Карлович играл, по-видимому, настолько хорошо, что даже на меня эти тихие, глубокие звуки рояля действовали гипнотически, успокаивали или будили в душе что-то необъяснимо приятное... Тем временем приемная Реввоенсовета опять заполнялась людьми. Послушать Павла Карловича сходились сюда многие работники штаба, политотдела и заночевавшие командиры из дальних частей. Сидели молча, курили, прислушивались к звукам, и удивительно было, как менялись эти уставшие, измученные войной

люди: лица добрели, голоса становились мягче — так действовала на всех чудесная музыка»[18].

Так музыка «для себя» превращалась в «музыку для всех». В эти ночные часы, приходившие на смену изнурительным, тяжелым дням, после суровых боевых тревог, музыка Штернберга давала духовную разрядку не только ему самому, но и многим из его соратников. И кто знает, не было ли в таком — при открытых окнах — музицировании Штернберга доли намеренного умысла большевика-пропагандиста, «действительного комиссара», как его назвали в одном из документов той поры.

Высказать такое предположение позволяет просмотр архивных дел штаба 2-й армии, где рядом с самыми различными бумагами по всевозможным организационно-политическим и хозяйственным вопросам, подписанными политкомом Штернбергом, мы встречаем также отношения, адресованные в период формирования армии советам и профсоюзам музыкантов Москвы и Казани. Это — настоятельные просьбы о помощи в комплектовании оркестров для воинских частей. Оркестры необходимы, пишет Штернберг, «как единственное доступное развлечение красноармейца среди всей тягости боевой жизни».

...Перед Штернбергом, так же как и перед Гусевым, в годы молодости открывалась реальная возможность стать музыкантом-профессионалом.

Писателю Павлу Подляшуку, автору документальной повести о П. К. Штернберге «Партийная кличка — Лунный», удалось в музее Московского университета обнаружить любопытную фотографию студенческого оркестра, относящуюся к середине восьмидесятых годов. Среди студентов и преподавателей, составлявших этот оркестр, выделяется рослая, плечистая фигура первого кларнетиста (девятый слева во втором ряду) — юноша с одухотворенным лицом, светлой вьющейся бородкой. Это — Штернберг.

Рассказы всех встречавшихся со Штернбергом подтверждают яркость его музыкального дарования, глубину и выразительность исполнения ученым-воином произведений любимых композиторов — Бетховена, Баха... Музыка, однако, основной его профессией не стала.

«...Это был преданный своему делу, настоящий серьезный ученый и настоящий революционер, не только сочувствовавший революции и увлекавшийся ею, но и делавший ее. Тою же твердою рукой, которой наводил он свой большой телескоп, разыскивая на пределах видимого мира далекую ту-

манность, наводил он и какое-нибудь шестидюймовое орудие, нащупывая надвигающегося близкого врага. Такое сочетание мне привелось встретить только в одном человеке...» — писал о П. К. Штернберге в статье «Ученый-боец» (1920) великий русский ученый, «депутат Балтики» К. А. Тимирязев. В той же статье Тимирязева дана и зарисовка Штернберга за роялем:

«...Когда он оставался один, перебирая любимые произведения Шумана или Шопена, он был слегка меланхолически мечтателен — schwärmerich, как любят выражаться немцы; зато когда с более молодыми товарищами он разыгрывал в четыре руки любимые оперы или какие-нибудь шумные эффектные пьесы, он был жив, бравурен и неутомим, играя по нескольку часов без перерыва... В его отношении к музыке обнаруживался культурный человек, для которого искусство является не пустой забавой, а живой потребностью, дополняющей и скрашивающей другие, более важные требования, предъявляемые жизнью. Не было в нем ни тени рисовки или напускного эстетизма, с которым буржуазный снобизм хватается за искусство как за средство сообщить себе наружный лоск аристократизма, по которому втайне вздыхает. И в появлении на исторической сцене таких-то людей трусливое мещанство пытается предсказывать пришествие новых вандалов, несущих с собою гибель всякого искусства, всякой красоты!» [19]

С эпизодами воспоминаний фронтовых товарищей П. К. Штернберга и С. И. Гусева, ставших очевидцами совершенно неожиданного для них «музицирования» членов Реввоенсовета, перекликается рассказ старой коммунистки Полины Виноградской об аналогичной встрече в пору гражданской войны с видным деятелем большевистской партии — подпольщиком, героем Октября, вожаком рабочих Сокольников, «красном докторе» И. В. Русакове, погибшем в марте 1921 года при подавлении контрреволюционного Кронштадтского мятежа:

«Это было на Южном фронте в 1919 году. Выйдя из мамонтовского окружения, мы брели всю ночь, стремясь соединиться с нашими частями... Ранним утром вышли на лесную опушку — видим, вблизи какой-то чудом уцелевший барский дом... А оттуда доносятся звуки рояля. Неужто белые?! К счастью, оказалось, что наши... За роялем я увидела Русакова.

Это он играл Шестую симфонию Чайковского в переложении для фортепиано. Изумительно играл... Не ожидала я встретить товарища, москвича в такой необычной, странной обстановке. Неожиданным было и то, что Русаков — великолепный музыкант. Знала, что он врач, что он старый большевик и советский работник, что снискал огромное уважение московских пролетариев. Знала, что он необычайно скромен, но, услыхав его игру на рояле, открыла для себя новые грани этой сложной натуры... Но вот музыка оборвалась. Русаков заторопился. Ему надо было нагонять свою часть, уже ушедшую вперед...»[20]

Одним из таких же людей, для кого, как и для Штернберга, Гусева, Русакова, музыка являлась отнюдь не «хобби» (как выразился кто-то из писавших на эту тему), а частицей духовного «я», был и прославленный красный полководец, с которым большевика-ученого также свели фронтовые пути. Встретились они и сразу подружились в декабре 1919 года в Омске, только что освобожденном 5-й армией.

Член Реввоенсовета Восточного фронта П. К. Штернберг (1865—1920) и командарм-5 М. Н. Тухачевский (1893—1937), несмотря на разницу в возрасте и различие основных профессий, быстро нашли общий язык и в военных вопросах, и в житейских. Дружескому общению способствовала также музыка, отмечает биограф Штернберга, упоминая со слов очевидцев об одной из характерных их бесед «на музыкальные темы».

Штернберг привел по ходу разговора свой излюбленный, не раз им повторявшийся афоризм Шуберта: «Хороший музыкант, если он только хороший музыкант, не может быть хорошим музыкантом».

«— В этом каламбуре есть свой смысл. Улавливаете?..

— Другое дело, конечно, если хороший музыкант — хороший астроном, — улыбаясь, заметил Тухачевский.

Штернберг тотчас парировал его ответ:

— Еще лучше, если хороший музыкант — хороший военачальник. Тогда-то он уж наверняка хороший музыкант!..»[21]

Применительно к собеседнику Штернберга это полушутливое «наверняка» было без всяких шуток исчерпывающе точным.

Выросший в семье, где все — от мала до велика — любили музыку, Тухачевский с ранних лет научился владеть инстру-

ментом, играл на рояле и скрипке, и притом не только играл, но, будучи еще подростком, впервые попытался самостоятельно сделать скрипку.

Став всемирно известным полководцем, Тухачевский, как и в юности, с увлеченьем отдавался в часы досуга любимому занятию. Выискивал секреты морения дерева и облучения его ультрафиолетовыми лучами, грунтовки и лакировки скрипок. Дружил с испытанными скрипичными мастерами — создателем и хранителем государственной коллекции редких скрипичных инструментов Е. Ф. Витачеком, Г. А. Морозовым из Большого театра. В литературном наследии Тухачевского среди таких значительных военно-теоретических работ, как «Война классов», «Вопросы современной стратегии», «Вопросы высшего командования», «Наши учебно-тактические задачи» или оставшийся незавершенным капитальный труд «Новые вопросы войны» (1931—1932), сохранилась и любопытнейшая рукопись, обобщавшая его опыты скрипичных поисков. «Справка о грунтах и лаках скрипок» — так им названа эта работа *.

«Когда Михаил Николаевич брал смычок в руки и только что сделанная им самолично скрипка начинала петь, лицо его сияло, как при вести о выигранном сражении... — рассказывают его сестры. — Всю жизнь Михаил Николаевич с увлечением, беззаветно отдавался единожды избранному военному делу. Но он не мог обойтись и без музыки, без живописи, без систематического чтения. В его богатом духовном мире было место Бетховену и Баху, Шуману и Мусоргскому, Моцарту и Скрябину, Шопену и Мендельсону, Толстому и Шекспиру. Его интересовало все новое в науке, технике, искусстве...»

В воспоминаниях В. Н. Ладухина, относящихся к периоду руководства М. Н. Тухачевским Генеральным штабом РККА, приводится ночной их разговор, когда Михаил Николаевич по окончании служебных дел спросил Ладухина, кем был его отец. Тот ответил, что он сын композитора, профессора Мос-

*Когда из-за недостатка нужных сортов выдержанной ели и клена, необходимых для изготовления верхних и нижних дек, наши скрипичные мастера стали испытывать большие затруднения, по инициативе М. Н. Тухачевского была снаряжена специальная экспедиция в Закавказье, доставившая в Большой театр два вагона «поющей» ели и явора. Скрипки, альты, виолончели Г. А. Морозова, Н. М. Фролова, И. П. Кривова и других советских мастеров, завоевавшие первые места на Втором и Третьем конкурсах скрипичных мастеров имени П. И. Чайковского, на Международном конкурсе в Льеже и др., сделаны из этого дерева.

ковской консерватории, дружившего с Чайковским, Танеевым, Аренским.

— Наверное, хотел, чтобы и вы стали музыкантом?

— Меня учили в консерватории на вокальном отделении. Я собирался стать оперным певцом.

— Нет ничего прекраснее музыки, — горячо сказал Тухачевский.— Это моя вторая страсть после военного дела.

И чуть смущенно добавил, что сам немного играет на скрипке, любит делать скрипки...

Как бы продолжив через какое-то время (и также ночью) этот разговор, Тухачевский спросил собеседника:

— А теперь вы не поете?.. Жаль. Пение легче совмещать со службой, чем изготовление скрипок. Вот недавно одного нашего военного топографа Нэлеппа приняли в Академический театр. Молодец! Отличный тенор...

С увлечением говоря о трудностях и радостях изготовления скрипок, Тухачевский достал из книжного шкафа почти законченную скрипку с наклейкой, по давней традиции скрипичных мастеров, его фамилии.

Тесные дружеские отношения связывали Тухачевского со многими музыкальными деятелями.

«В 1923 году незадолго до организации Квартета имени Бетховена я гастролировал в Смоленске, дважды исполнив с тамошним симфоническим оркестром Концерт Чайковского, — рассказывает Дмитрий Михайлович Цыганов. — После первого из вечеров ко мне подошел незнакомый человек и заговорил со мной на профессиональном музыкальном языке. „У вас Страдивариус?" — спросил он меня. „Нет, Вильом".— „Странно, инструмент ваш похож внешне на Страдивариуса". — „Вы правы, эта скрипка сделана Вильомом в тот период, когда он копировал инструменты великого кремонца"...

Слово за слово, мы разговорились, будто были давно знакомы друг с другом. Я не предполагал тогда, что нам доведется подружиться и поддерживать близкие отношения на протяжении многих лет. Я не знал даже поначалу имени этого человека. А звали его Михаил Николаевич Тухачевский... Он жил тогда в Смоленске. По его инициативе в городе был организован симфонический оркестр.

Тухачевский обладал широкой культурой, врожденным благородством... Страсть к музыке была у Тухачевского неутолимой. Помню нашу встречу на дебюте Шостаковича в Москве в марте 1925 года. Я познакомил Тухачевского с

Дмитрием Дмитриевичем, а затем в тот же день — с Борисовским. Он сказал нам: „Как был бы я счастлив, если бы вы согласились приехать ко мне в свободный часок, чтобы поиграть cis-moll'ный квартет Бетховена". За этой мимолетной беседой последовала серия субботних вечеров в доме Тухачевского, вернее говоря, вечеров-ночей, ибо музицировали мы не час и не два, а расходились, как правило, в воскресенье утром. За ночь звучало восемь-десять самых разных квартетов, и, признаюсь, сами мы получали несказанное удовольствие.

Михаил Николаевич обладал великолепной нотной библиотекой. Здесь я впервые узнал о существовании трио-сонат для скрипки, флейты и чембало Баха, квартета Сметаны, ряда малоизвестных в ту пору камерно-ансамблевых произведений Баха. Были в библиотеке Тухачевского и клавиры любимых им „Страстей" Баха...»

«Он восхищался талантом Дмитрия Дмитриевича Шостаковича и часто говорил: „Вот вы еще услышите: Дмитрий Дмитриевич — это гений!" — вспоминает Лев Никулин. — Михаил Николаевич был очень опечален, когда опера Шостаковича „Леди Макбет Мценского уезда" подверглась резкой проработке в печати. Он был убежден, что это произведение еще оценят».

...Все, кому выпала удача побывать на первых представлениях «Леди Макбет Мценского уезда» в Ленинградском Малом оперном театре, наверно, хорошо запомнили, как среди благодарных зрителей, бесконечно заставлявших раздвигаться занавес и приветствовавших смущенно, торопливо раскланивавшегося композитора, выделялась статная фигура М. Н. Тухачевского, горячо аплодировавшего автору и исполнителям.

Дирижировавший этой оперой и являвшийся, как всегда, душой спектакля Самуил Абрамович Самосуд рассказывал пишущему эти строки о длительной беседе с Тухачевским после спектакля.

«Эта музыкальная трагедия станет первой советской классической оперой. С налету не схватить всей ее силы», — повторял Михаил Николаевич.

Близкий друг семьи Тухачевских Л. В. Гусева, знавшая его еще со времен работы в штабе Кавказского фронта, вспоминает музыкальные вечера в доме Тухачевского.

«Мне особенно запомнился вечер, когда на квартире у Михаила Николаевича, на Никольской, собрались пианисты,

которым предстояло ехать на конкурс в Варшаву. В этот раз здесь были Шостакович, Оборин, Брюшков. Поочередно они садились за рояль. Михаил Николаевич изредка делился с ними своим мнением о прослушанном, очень тактично делал замечания. И надо было видеть, с каким вниманием прислушивались к нему музыканты!.. Помню, вскоре после появления оперы „Леди Макбет Мценского уезда" („Катерина Измайлова") ее молодой тогда автор Шостакович был подвергнут шельмующей критике, — пишет она в книге о маршале, — Шостаковича вызвали из Ленинграда в Москву для генеральной „проработки"... Я встретила его в квартире Тухачевских подавленного, растерянного. И надо было видеть, с каким сочувствием отнесся к нему Михаил Николаевич! Они надолго удалились вдвоем в кабинет. Не знаю, о чем там разговаривали, но из кабинета Шостакович вышел обновленным человеком. Решительно шагнул к роялю и начал импровизировать. Михаил Николаевич весь обратился в слух. Он не отрывал восхищенного взгляда от друга, в которого верил и которому сумел внушить веру в самого себя»[22].

«Как мне его не хватает» — озаглавил Шостакович воспоминания о Тухачевском.

«Мы познакомились в 1925 году. Я был начинающим музыкантом, а он — известным полководцем. Но ни это, ни разница в возрасте не помешали нашей дружбе, которая продолжалась более десяти лет и оборвалась с трагической гибелью Тухачевского. Среди тех, кто сыграл решающую роль в моей жизни, в моей музыкальной судьбе, я должен назвать его имя... — рассказывает композитор. — У него дома всегда звучала музыка. С первого дня нашей дружбы я проигрывал Тухачевскому свои сочинения. Он был тонким и требовательным слушателем. Иногда просил повторить то или иное место, а порой и все произведение. Замечания его неизменно били в точку.

У Михаила Николаевича я познакомился с великолепным музыкантом Н. С. Жиляевым, которого считаю одним из своих учителей. К Жиляеву Тухачевский относился с огромным уважением, но это не препятствовало, однако, их бурным спорам. Часто мы встречались втроем. Обычно я играл что-нибудь новое, а Николай Сергеевич и Михаил Николаевич внимательно слушали и затем высказывали свои соображения. Иногда диаметрально противоположные. Надо ли говорить о том, как были полезны для меня, молодого композитора, эти оценки и споры!..»

М. Н. Тухачевский со сделанной им заготовкой для скрипки

Когда однажды в споре о музыке Шостакович резко без какой-либо серьезной аргументации отозвался о композиторе, которого не любил, Тухачевский заметил:

«Нельзя безапелляционно судить о том, что недостаточно продумал и изучил. Вы против обывательщины в суждениях, а сами судите по-обывательски. Вы хотите стать композитором, а к оценке произведений искусства подходите легкомысленно, поверхностно».

«Наша беседа затянулась далеко за полночь,— вспоминает Дмитрий Дмитриевич.— Но всерьез подумав над суровыми словами Михаила Николаевича, понял: он прав. Его резкость объяснялась величайшим уважением к искусству и художникам, а кроме того — добрым отношением ко мне, за которое я ему всю жизнь благодарен»[23].

Таким, во всей его многогранности, и остается образ Тухачевского в благодарной памяти современников. В феврале 1963 года на торжественном вечере в клубе Военной академии им. М. В. Фрунзе, посвященном семидесятилетию М. Н. Тухачевского, наряду с воспоминаниями соратников о подвигах маршала и его военно-теоретических трудах, правомерно прозвучали полные живых подробностей рассказы о красоте человеческой личности, богатстве интересов Тухачевского, его любви к искусству, музыке. И — в унисон с речами — стихи:

...Колчак... Деникин... Польские паны...
Трава тяжелым сапогом помята.
Земля и люди просят тишины.
О трижды многотрудный путь солдата!...
О Людвиг ван Бетховен, подожди!
Ты — пламенен, ты — трепетно доверчив,
Тебя играют синие дожди,
Тебя играют вьюги, штормы, смерчи,
Тебя играет Жизнь! Дрожит струна.
Парит смычок. Вздыхают занавески...
Рассвет. Деревья. Дождь. И у окна
Стоит со скрипкой Маршал Тухачевский... [24]

«У МЕНЯ БЫЛИ РЕВОЛЮЦИЯ И МОЦАРТ...»

«Что ж, каждому свое...»

На разных этапах жизни каждый из любителей музыки, целиком ушедший в революционную борьбу, мог сказать это по-своему. Особый, неповторимый смысл вправе были приобрести эти слова в устах того из них, кто вошел в историю с ленинской характеристикой: «Чичерин — работник великолепный, добросовестнейший, умный, знающий. Таких людей надо ценить. Что его слабость — недостаток „командирства", это не беда. Мало ли людей с обратной слабостью на свете!..» (*50*, 111).

Выдающийся советский государственный деятель, ученый и дипломат, отдавший партии весь огромный талант, ум, темперамент, культуру, он по сравнению с другими «любителями музыки», о которых шла здесь речь, имел, быть может, наиболее глубокую и разностороннюю специальную музыкальную подготовку. Превосходный пианист. Знаток классического наследия. Острый и оригинальный музыкальный мыслитель. Музыковед в самом точном смысле этого термина. Все эти определения с равным основанием могут войти в общую характеристику ленинского наркома иностранных дел — Георгия Васильевича Чичерина (1872—1936).

Один из пионеров советской дипломатии, академик И. М. Майский, познакомившийся с Г. В. Чичериным еще в годы лондонской эмиграции, рассказывает, как однажды, в канун пятой Октябрьской годовщины, Чичерин глубокой ночью зашел в отдел печати Наркоминдела, где работал Михаил Кольцов, чтобы посмотреть последние телеграфные сообщения. Буржуазная печать растерянно констатировала победу Советской власти, принудившей японских интервентов убраться из Приморья.

«На Чичерина чтение телеграмм подействовало, как бокал шампанского... Обращаясь ко мне и к Кольцову, Чичерин воскликнул: „Я давно ждал этого момента! Наконец-то он

наступил!..» И потом, точно осененный внезапно пришедшей в голову мыслью, предложил: „Пойдемте за мной"».

Майский и Кольцов последовали за наркомом, не понимая, что тот собирается делать.

Пройдя в свои спартански строгие комнаты, находившиеся рядом со служебным кабинетом, Чичерин подвел их к роялю...

Еще по эмигрантским временам Майский знал, что Чичерин — превосходный пианист. Ведя суровый образ жизни, Чичерин считал недопустимым отнимать для музыки время от повседневной революционной деятельности. Лишь один раз он сделал исключение. В первомайский вечер 1916 года в лондонском «Коммунистическом клубе» собрались русские эмигранты, и по их настойчивой просьбе он согласился сесть за рояль.

«Георгий Васильевич неохотно поднял крышку и ударил по клавишам. Он сыграл нам тогда марш из „Фауста" — это был изумительный образчик музыкального искусства, — вспоминает Иван Михайлович. — И вот теперь, шесть лет спустя, я его вновь увидел за роялем. На этот раз никто его не просил играть. Он сам почувствовал необходимость выразить свое настроение в звуках. Видимо, душа его так была переполнена счастьем и подъемом, что молчать было невозможно... Я не знаю, что он именно играл, но по характеру музыки понял, что это его любимый композитор — Моцарт. И еще мне показалось, что местами он дополняет это собственной импровизацией. Мы с Кольцовым сидели и слушали, а бурная волна звуков, радостных, бодрых, подъемных, солнечных, неслась из-под пальцев Чичерина, наполняла наши души, звала вперед и выше...

Не помню точно, сколько времени Чичерин играл, — добавляет Майский. — Все тогда мне казалось каким-то волнующе-странным, нереальным, почти фантастическим... Но вот Чичерин последний раз ударил по клавишам, закрыл крышку рояля, поднялся и уже совсем другим, хорошо знакомым деловым тоном произнес: „Пора и за работу: мне нужно сейчас отправить шифровку нашему послу в Берлине..."

Когда мы возвращались по кабинетам, Кольцов задумчиво произнес: „Какой необыкновенный человек!.."» [1]

К тому же 1922 году относятся и воспоминания одного из участников советской делегации на Генуэзской конференции [2]. В день первомайского праздника делегация устроила прием, на который были приглашены представители итальянских ра-

бочих. Своими силами устроили концерт. «Первым выступил Георгий Васильевич Чичерин, — рассказывает А. Н. Эрлих. — Исполнение „Лунной сонаты" Бетховена, произведений Чайковского, Дебюсси и других композиторов вызвало всеобщее восхищение. Мастерство игры на рояле показывало большой вкус Чичерина, тонкое понимание музыки и большую технику. Сидя за роялем, Чичерин как бы преображался. Его лицо становилось одухотворенным, поза была очень красива, руки с длинными пальцами прекрасны. Игра Чичерина доставила большое удовольствие всем присутствовавшим на вечере. Ему долго аплодировали и просили сыграть еще и еще» *.

Да, это был действительно необыкновенный человек.

«...Он разрушил счастье своей личной жизни, имея все чтобы быть счастливым: чудесную, тонкую физическую красоту, великолепное умственное развитие, громадное богатство. Он все это бросил, потому что его призвала революция, и он пошел на ее зов», — писал Луначарский [4].

Незадолго до окончания историко-филологического факультета Петербургского университета, 1 мая 1894 года, двадцатидвухлетний Чичерин пишет дяде — профессору Б. Н. Чичерину: «Слишком мучительно жажду существенного в жизни, настоящей, высокой жизненной цели, которой бы всем пожертвовал... Я предпочел бы несчастную жизнь с истинными страстями тому серому филистерскому существованию, к которому меня вело мое расслабляющее воспитание матушкиного сыночка и изнеженного барчонка... Читать (например) Белинского так завидно и горько, когда сам погружен в этот мелочный водоворот своего глупого эгоистического „я". Я не могу жить так, просто без смысла» [5].

Унаследовав в 1904 году — после смерти Б. Н. Чичерина — огромное состояние и родовое поместье («Караул»), Чичерин отказывается от предстоящей дипломатической карьеры, порывает со своей средой и эмигрирует за границу, где становится солдатом революции, служить которой подпольно начал, еще нося мундир сотрудника Министерства иностранных дел.

* О музыкальной одаренности Г. В. Чичерина и виртуозном владении им техникой игры на фортепиано пишут многие мемуаристы. Из воспоминаний латвийского посланника в СССР К. Озолса: «Однажды по случаю концерта в Москве известного немецкого пианиста германский посол граф Брокдорф-Ранцау устроил diner (обед). Приезжий пианист сыграл не помню какую вещь, после него за рояль сел Чичерин и, как бы шутя, повторил то, что исполнил маэстро, и это вышло даже лучше — любитель Чичерин превзошел профессионала» [3].

Передо мной — пачка писем Чичерина родным, направленных в Россию из эмиграции. То и дело, вырываясь из круга семейно-имущественных тем, беспокоящих его корреспондентов, он говорит о главном, составляющем смысл его жизни.

Взволнованно встречает он известия о событиях первой русской революции: «Дух восторженно ширится, вырастают крылья... В ослепительном солнце сверкает путь вперед». Провидением будущего звучат его слова: «Когда в России утвердится широкая демократическая жизнь, тогда не может в Средней Европе остаться по-старому — теперь, когда такие громадные события, когда планета Земля живет вовсю, когда история так и летит вперед» [6].

Возврат к прошлому для него немыслим. «С прежней средою у меня все порвано. Горячо любимый пролетариат, милые, милые, дорогие товарищи, члены единой великой рати —

вот мои близкие», — читаем в одном из писем родным, датированном октябрем 1907 года. А немногим менее года спустя он пишет им о судьбе имения, владеть которым отказался:

«...Когда я думаю о Карауле, мечтаю, как там, на этом красивом местоположении, прежний, прежний дом отдельной единицы будет превращен в Maison du Peuple [Народный дом], будет центром сильной, глубокой, богатой, содержательной, трезвой жизни... В этом доме будут кооператив, организация крестьянского союза, местный театр... библиотека и читальня, залы для собраний. Массовая коллективистическая жизнь будет бить ключом, универсализм пролетарского мира уничтожит ужасную, мне до боли невыносимую Privacy [частную собственность], отгороженность, все то старое, что безобразило мою молодость, в тисках чего я так страдал, стонал и вздыхал, пока пробил себе путь к современным великим революционным идеалам...» *

В этих письмах, едва речь заходит о музыке, которая до последних дней Чичерина была его страстью, наряду с именами Вагнера, Бетховена, чаще всего встречаешь имя Моцарта. На склоне лет, завершая капитальный труд, посвященный любимому композитору, он напишет брату: «Для меня Моцарт был лучшим другом и товарищем всей жизни, я ее прожил с ним, самым сложным и тонким, самым синтетическим из всех композиторов, стоявшим на вышке мировой истории, на перекрестке исторических течений и влияний».

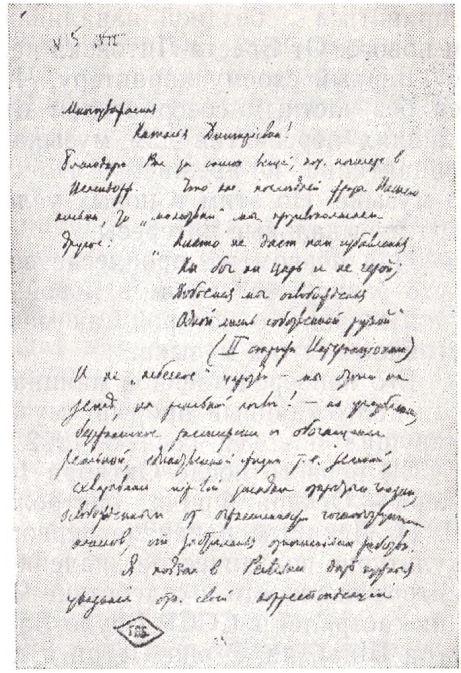
Но не только мелодии классической музыки звучат между строк его писем. Вот отрывок из письма невестке, посланного в том же августе 1908 года, когда он писал ей о будущем «Караула», из Штутгардта:

«...Благодарю Вас за список вещей, который пошлете в Целендорф. Что касается последней фразы Вашего письма, то „молитвам" мы противополагаем другое:

Никто не даст нам избавленья —
Ни бог, ни царь и ни герой,
Добьемся мы освобожденья
Одной лишь собственной рукой.
(II строфа «Интернационала») **

* Прошло полтора десятилетия, и в 1922 году Г. В. Чичерин был обрадован известием, что на территории его бывшего имения организован образцовый детский дом, существующий и поныне.

** Г. В. Чичерин цитирует «Интернационал» в одной из распространенных до Октября 1917 года устных редакций гимна.



Письмо Г. В. Чичерина невестке — Н. Д. Чичериной. Август 1908 г. Отдел рукописей Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде

И не „небесное" царство — мы стоим на земле, на реальной почве! — но углубление, безустанное расширение и обогащение реальной, единственной жизни, т. е. земной, схватывание мировой загадки открытым глазом, освобожденным от ограниченности господствующих классов, от застиланья знамениями рабства...»

Среди писем Чичерина родным, сохранившихся в рукописном фонде Библиотеки имени Салтыкова-Щедрина, на первые годы революции падает лишь одно, датированное 10 декабря 1918 года.

Откликаясь на полученную им от брата статью, затрагивавшую, по-видимому, какие-то музыкальные вопросы, Чичерин пишет невестке: «...Статья Николы меня очень заинтересовала — теперь открываются широчайшие перспективы для музыкальной культуры, только, пока переживается такой беспримерный исторический кризис, мало остается возможности для музыкальной жизни. Все силы поглощает отчаянная историческая борьба. Занят я, действительно, безумно, Вы уж извините меня. При величайшем напряжении никак не

справиться с бездной наваливающегося ежеминутно нового и нового. От Бреста-Литовска какой пройден путь!..»

Верный своему характеру, Чичерин меньше всего остается безучастным созерцателем открытых революцией «широчайших перспектив для музыкальной культуры». Моцарт и моцартиана по-прежнему любимейшие темы размышлений о музыке. Но этим в новых условиях отнюдь не ограничены его музыкальные интересы.

При первом же проблеске возможности он делает все от него зависящее, чтобы в новой, «массовой коллективистической жизни», о которой так мечталось в юности, нашла достойное место и музыка.

Его непосредственной инициативе в немалой степени обязан долгожданный прорыв «музыкальной блокады», которую нарушил наконец осенью 1922 года приезд на гастроли в СССР первого после Октября 1917 года иностранного дирижера — Оскара Фрида. Гастроли Оскара Фрида, принятого В. И. Лениным накануне первого концерта, имели огромное культурно-политическое значение. В равной мере живую заинтересованность и содействие Чичерина встретила организация гастролей в СССР Бруно Вальтера, Альберта Коутса, Артура Шнабеля, Эгона Петри и других выдающихся зарубежных музыкантов, приезд в нашу страну Айседоры Дункан и организация ею в Москве своей школы-студии.

Внося свой вклад в развитие советской музыкальной жизни, он помогал и осуществлению первых выездов советских музыкантов за рубеж.

«В интересах нашей международной политики следует, безусловно, приветствовать поездку Квартета Страдивариуса, которая благоприятно подействует на общественное мнение других стран по отношению к нам», — писал Чичерин в одном из писем Луначарскому, стараясь сделать все, что могло зависеть непосредственно от Наркоминдела, для устранения трудностей, стоявших на пути организации поездки московского Квартета имени Страдивариуса на Международную выставку в Венеции (1924) [7].

Неизлечимая тяжелая болезнь, усугубленная рядом неблагоприятных внешних обстоятельств, вынуждает Г. В. Чичерина в последние годы жизни отстраниться от государственной деятельности. Осенью 1929 года он выезжает для лечения за границу. Девятимесячное пребывание в санатории в Висбадене он использует для тщательного изучения новой литературы о Моцарте. Выписки из книг, сопровождаемые про-

странными собственными комментариями, обобщениями и размышлениями, составляют своеобразный и интереснейший труд о композиторе, тончайшее исследование философии творчества Моцарта, в произведениях которого, по словам Чичерина, «прошлое подает руку будущему и входит в создание нового мира»:

«...Гете, которого вполне правильно постоянно называют духовным братом Моцарта, знал, что говорил, когда на старости лет заявлял, что один только Моцарт мог бы написать музыку к „Фаусту". Хронологически это был XVIII век, но по существу это был вышедший из него антитезис к нему, новый мир, французская революция и немецкая эпоха „бури и натиска"... Вечное стремление к новому...»

По возвращении в Москву он сообщает брату: «В промежутках болезни, когда она чувствуется менее остро, набрасываю разрозненные мысли о Моцарте... Это не исследование, не самостоятельный труд. Для меня они в данное время невозможны. Выписки плюс лирика...»

Направляя затем брату обобщение сделанных записей и комментариев, состоящее почти из трехсот исписанных мелким почерком страниц, Чичерин пишет: «...Бисмарк говорил: „Я любил в жизни две вещи: политику и вино, но политику у меня отняли, а вино врачи запрещают пить!" У меня были революция и Моцарт, революция — настоящее, а Моцарт — предвкушение будущего, но их отнять нельзя. О Моцарте, хотя и компилятивно, кое-что подытожил — хорошо подвести итоги...»

Самокритичный до щепетильности, он отказывался признать оригинальность исследования, которое и поныне сохраняет (за исключением, быть может, каких-то частностей) свежесть и значительность. «Это не книга, это частное письмо... Хоть так, но да будет подытожено. Это не книга и потому, что я только нанизал и списал заметки и цитаты», — подчеркивает он в том же письме брату. И к той же мысли возвращается в полных драматизма строках, которыми заканчивается его «Письмо о Моцарте»:

«Прогрессирующая болезнь не дала мне возможности поработать самостоятельно над творчеством Моцарта. Я мог собрать и нанизать выписки из книг о Моцарте вперемежку с выражением личных переживаний; но я уже не мог составить свой труд о Моцарте, как я бы того хотел. Я самый ярый враг произвольного наклеивания шаблонных этикеток, лишенного серьезных оснований; исследование же, тем более

исследование столь беспримерно сложного явления, как Моцарт, было для меня уже невозможностью, и эта перспектива все дальше от меня уплывает, я теперь об этом и мечтать не могу: не дано. Пусть же эти выписки из книг и эти разрозненные лирические излияния хоть немного свидетельствуют о том, чем для меня был и есть Моцарт».

Время явилось лучшим мерилом подлинной ценности и истинно научного значения труда Чичерина.

«Г. В. Чичерин не предназначал этой работы для публикации, но копии этого письма по его указанию были мною посланы А. В. Луначарскому, Е. М. Браудо и Е. А. Адамову, — рассказывает один из ближайших сотрудников Чичерина Б. И. Короткин.— Тов. Луначарский вскоре прислал Георгию Васильевичу восхищенное письмо, в котором, между прочим, подчеркнул, что „Письмо" Чичерина является первым марксистским трудом о Моцарте. Луначарский полагал, что это письмо было бы полезно издать... Когда я ознакомил и М. И. Калинина с письмом Чичерина о Моцарте, он просил передать Георгию Васильевичу о желательности издания „Письма" хотя бы на правах рукописи, если он не посчитает возможным согласиться на его напечатание как самостоятельного труда для всеобщего сведения обычным тиражом» [8].

По настоянию М. И. Калинина и А. В. Луначарского Чичерин согласился было на публикацию своего «Письма о Моцарте», но не иначе как на правах рукописи и самым ничтожным — не более 200 экземпляров — тиражом. В связи с этим он внес в «Письмо» некоторые редакционные уточнения, однако лишь спустя почти четыре десятилетия после того, как оно было впервые им направлено брату, «Письмо о Моцарте» смогло стать достоянием широкого круга читателей, в полной мере его оценивших *.

«Моцарт принадлежит к числу тех художников, чье творчество открывается лишь постепенно...» — пишет Чичерин. Глубоко проникнув в это творчество и пристально изучив многоязычную литературу, он менее всего стремится дать мнимо объективный, иконописный портрет любимого композитора. Вся его работа пронизана страстной полемичностью с любой

* На основе последней редакции «Письма о Моцарте», бережно сохраненной Б. И. Короткиным и тщательно подготовленной к публикации Е. Ф. Бронфин, издательство «Музыка» в 1970 году тиражом в 25 000 экземпляров издало книгу: Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд.

попыткой рутинерского, схоластического, антиисторического подхода к музыкальному наследию.

Одобрительно цитируя работы, изобличающие «вздорность легенды о Моцарте как человеке рококо или человеке спокойной ясности и веселости», подчеркивая особую значительность зрелого периода его творчества, Чичерин призывает к изменению лозунга «Назад к Моцарту», столь милого сердцу некоторых любителей моцартовской музыки, на «Вперед к Моцарту».

Моцарт для Чичерина не перевернутая страница прошлого, а современник. «...Он такой композитор, который синтезирует прошлое, берет от него лучшее и всасывает это лучшее, чтобы затем отбросить и прошлое убить. ...Моцарт есть более композитор XX века, чем композитор XIX века, и более композитор XIX века, чем композитор XVIII века, от которого он оторвался и ушел в будущее», — неоднократно подчеркивает он на страницах рукописи. И — главное: «Пессимистическая подоплека и положительное восприятие жизни в целом. Но именно это дает моцартовской музыке такую животворящую силу. И всеобщая жизнь — не только слепые силы, но и человеческая масса. Преодоление личного в коллективном есть то, что дает моцартовской музыке такую беспримерную силу подготовки к социализму».

В одном из самых ранних писем брату (июнь 1900 г.), рекомендуя ему во время пребывания в Мюнхене во что бы то ни стало побывать на традиционных народных представлениях, Чичерин советует:

«Если будешь видеть Zauberflöte [„Волшебную флейту" Моцарта], стань на точку зрения, с которой Пушкин говорил, что в русской сказке больше поэзии, чем во всей французской литературе, и сам Пушкин, чем дальше, тем проще,— точку зрения той высшей простоты и правды, которая на первый взгляд, по-видимому, может быть достигнута только ребенком и между тем составляет последнюю ступень художественности...»

Поиски секрета этой «высшей простоты и правды» в сочетании с анализом природы «органического единства противоречий» моцартовской музыки и составляют пафос исследования Чичерина.

Полемизируя с буржуазно-идеалистическими концепциями, он в то же время резко отметает примитивный, вульгарно-социологический, псевдомарксистский подход к музыкальному наследию, обеднявший высказывания иных критиков.

«Некто К. до смешного глупо пишет, что Моцарт кажется „нам" детски безмятежным (!!!!!), а своим современникам казался бурным и сложным, потому что изменилась форма производства (затычка — для всякой дыры...). Надо спросить т. К.: кажется ли Бетховен ему детски безмятежным? Между тем Бетховен был лишь на 14 лет моложе Моцарта. Неужели за 14 лет так изменилось производство в Германии? „Детская безмятежность" Моцарта есть чудовищный идиотизм, но кое-что изменилось. Изменилось то, что молодые годы совпали с французской революцией. Молодые годы Моцарта совпали с Sturm und Drang. В конечном счете первичный фактор есть экономика, но через посредство громадной сложной надстройки и политической, и культурной, где и французская революция, и Sturm und Drang, и все многообразие политической и культурной жизни. Это марксизм. Наши К. и О. думают, что нет сложной надстройки, а есть непосредственная связь всякого диеза и бемоля с производством. Это не марксизм, это невежество. Роза Люксембург называла это Wulgarmarxismus [вульгарным марксизмом]...»

Таким, страстным, непримиримым, убежденным борцом и остается Чичерин до последних страниц своей рукописи — его р е к в и е м а, если только попытаться реально представить себе время и обстановку, когда он это писал. Поистине автобиографический характер приобретают строки, как бы предвещающие прощанье с жизнью:

«Перед смертью, когда уже началась агония, Моцарт пытался тихо подпевать „Der Vogelfänger bin ich ja" *, но уже не мог; бывший при нем друг его, капельмейстер Розер, сыграл эту песню на фортепиано и пропел ее, и на лице умирающего Моцарта выразилась радость, он просиял. Моцарт умирал с Папагено на устах, там, в немецкой народной стихии, в широких массах, были его глубочайшие корни. Так солдаты на полях сражений умирали, повторяя „мама". Так Бакунин, умирая, переносился в русскую деревню, где протекло его детство...»

Мысли уходящего из жизни большевика о музыке сливались воедино с раздумьями о деле всей его жизни, о свершении надежд, о бессмертии народа...

* «Известный всем я птицелов» — песенка одного из героев «Волшебной флейты» Моцарта — Папагено. — *С. Д.*

Мы перелистали несколько страничек биографий ветеранов революции, затрагивающих их отношение к музыке. О ком бы ни шла речь — налицо еще одна объединяющая их черта... Живая, личная заинтересованность в искусстве и вместе с тем ответственное, продуманное отношение к чужим суждениям и вкусам. Принципиальность в отстаивании идейности, партийности искусства и глубина понимания того, какое различие оттенков, определенных всем своеобразием индивидуальностей, может иметь восприятие художественного произведения, как огромна амплитуда вкусов, интересов, настроений даже у однородной по классовому, политическому признаку аудитории.

В том-то и подтекст недоуменного ленинского замечания, прозвучавшего в интимной обстановке домашнего музыкального вечера и так отчетливо запомнившегося Е. Д. Стасовой: «Какое значение имеет мое мнение? Ведь я только любитель музыки...»

Чем пристальнее вчитываешься в высказывания Ленина об искусстве, тем все очевиднее становится органичная слитность его идейно-философских взглядов и общественно-эстетической оценки им художественных произведений. Дальновидностью государственного руководителя, верностью принципам коммунистической партийности отмечена многосторонняя ленинская помощь строительству новой, социалистической культуры. Но недаром, вспоминая об отношении Ленина к искусству, и Крупская, и Луначарский так настойчиво подчеркивают, что из своих эстетических симпатий и антипатий Владимир Ильич никогда не делал административных выводов, не считал свои личные оценки каких-либо книг, спектаклей или музыкальных произведений обязательной нормой для всех, ни в коем случае не мог себе позволить кому-либо их навязывать, возводить в закон. Напоминание об этом как бы подчеркивало несовместимость ленинского стиля руководства с какими бы то ни было проявлениями субъективистского, волюнтаристского подхода к решению судеб литературы и искусства.

С победой революционного пролетариата и утверждением Советской власти многие из вчерашних «просто любителей музыки», став у кормила государственной власти, получили реальную возможность практически влиять на развитие в стране музыкального искусства. Тот, кто оставался верен ленинским урокам руководства, сумел и в этой области благотворно их применить, помогая и словом и делом расцвету ни-

когда еще не виданной по размаху и глубине массовой музыкальной пропаганды.

...Вспоминаются рассказы С. А. Самосуда о встречах с С. М. Кировым в стенах Ленинградского Малого оперного театра, снискавшего некогда славу первой «лаборатории советской оперы».

Здание только что отремонтировано. Внимательно все осмотрев, Киров с улыбкой замечает:

«Что ж, отремонтировали хорошо. А как будете петь? Ведь бархат и позолота — не самое главное...»

Киров на премьере юношеской оперы Д. Шостаковича «Нос». В одном из последних антрактов делится впечатлениями с Самосудом.

«Опера ему не нравилась, и он, всячески подчеркивая, что не является специалистом в этой области и все, что говорит, лишь его сугубо частное мнение, мотивировал — почему. В то же время с какой озабоченностью о судьбе театра, композитора, советской оперы, с каким серьезным ощущением всей сложности процесса творческих поисков говорил Сергей Миронович о многообразии форм искусства, — вспоминал о той беседе Самосуд. — „Не следует бояться риска, если ставишь перед собой большую цель", — заметил Киров в связи со спорами вокруг оперы „Нос", а затем стал говорить, как важно помнить о всей широте интересов и требований наших зрителей. Когда же послышался голос, что, быть может, вообще нет смысла показывать экспериментальные работы (слушатель-то в массе не подготовлен!..),— неожиданно для многих прозвучал его ответ:

— Пролетариат — понятие широкое: от простого рабочего до Маркса...»[9]

ЭТО НЕ ТОЛЬКО ИСТОРИЯ

Весной 1920 года на страницах журнала «Вестник театра» промелькнула издевательская заметка по поводу организации концертов в Большом театре. Едва она появилась, в редакцию пришло и в следующем номере было напечатано ответное письмо. В нем говорилось:

«В качестве постоянного посетителя концертов Большого театра не могу не опровергнуть некоторых данных, приведенных в 59 номере „Вестника театра". Мне кажется, что только лицо, не бывавшее на этих концертах, может говорить о том, что в них особенно ярко проявляется дошедшая до апогея разруха в Большом театре.

Разруха в Большом театре существует, но симфонические концерты в Большом театре — лучшее музыкальное явление во всей жизни Москвы. Публики бывает в них видимо-невидимо, и она, очевидно, отнюдь не разделяет мнения анонимного автора этих сердитых строк.

Я считаю своим лучшим отдыхом за всю неделю возможность прослушать волшебную музыку под управлением Кусевицкого и каждый раз радуюсь тому, что, несмотря на огромные тяжести жизни, мы все-таки могли сохранить такой превосходный и вряд ли пошатнувшийся по сравнению со своими „лучшими временами" оркестр».

Автор статьи-письма горячо протестовал против попытки, придравшись к единичным недочетам, «очернить едва ли не лучше организованное, едва ли не наиболее популярное в Москве музыкальное предприятие».

Письмо было подписано:

«Постоянный посетитель концертов Большого театра *А. Луначарский*»[1].

В том, что народный комиссар по просвещению именно так подписал письмо в редакцию журнала, издававшегося, к слову говоря, одним из отделов Наркомпроса, не было никакой игры, никакого прибеднения или кокетства. Для Луна-

чарского, когда заходила речь об искусстве, не было более высокого звания, чем любитель искусства, читатель, зритель, слушатель. «В зрительном зале — все равны», — не раз повторял он.

Он мог бы применить все средства административного воздействия, которые имелись в его распоряжении, и обязать редакцию опубликовать опровержение несправедливой заметки. Он мог бы устранить нападки на подведомственный ему театр всей силой авторитета народного комиссара. Верный методу принципиальной партийной критики, методу у б е ж д е н и я, он подает голос протеста из глубины одной из самых серьезных и ответственных инстанций, какие только могут существовать для художника, — из зрительного зала. Он свидетельствует, что истина в заметке искажена, как один из тех, для кого и трудятся кудесники музыки, — «постоянный посетитель концертов...».

Да, он действительно был постоянным посетителем концертов, горячим любителем музыки, и, куда бы ни забрасывала его жизнь, где бы по долгу революционера он ни был — на родине или за рубежом, в томительные годы эмиграции или вновь на родине, став ближайшим помощником Ленина на поприще народного образования, культуры и искусства, — Луначарский использовал малейшую возможность насладиться музыкой, поэзией, театром, живописью...

«На редкость богато одаренная натура» — так, по рассказу Горького, характеризовал его Владимир Ильич, высоко ценивший литературный талант и художественный вкус Луначарского. Но не такова была эта натура, чтобы оставаться — даже в узкой сфере искусства — только слушателем, зрителем, «потребителем».

Луначарский оставил громадное литературно-критическое наследие (до двух тысяч статей, рецензий, лекций, текстов публичных выступлений). Охватывая самые различные стороны литературы и искусства, оно дает блистательные образцы марксистской критики, глубокой разработки проблем эстетики. Время отсеяло в этом наследии то, что когда-то ослабляло философскими заблуждениями Луначарского, подвергавшимися резкой ленинской критике. Критика была услышана и творчески усвоена, о чем свидетельствуют и по сей день живущие, сражающиеся и учащие его работы.

Свое слово — сильное и яркое — сказано им и о музыке.

Историк советского марксистско-ленинского музыкознания вправе с полным основанием назвать имя Луначарского

как одного из первых, если не первого среди пионеров большевистской музыкальной критики и публицистики, сумевшего еще в начале века с успехом применить «огнестрельный метод марксизма» в деле анализа и пропаганды музыкального искусства.

Горячую поддержку и истолкование нашли в ряде выступлений Луначарского уже в те годы основные положения о партийности искусства, выдвинутые в программной ленинской статье «Партийная организация и партийная литература». В этом плане примечательно «художественно-критическое обозрение» «Задачи социал-демократического творчества», напечатанное в январе 1907 года в большевистском «Вестнике жизни»:

«„Гм-гм!" — делает читатель, прочтя заглавие настоящей статьи, и на лице его появляется снисходительная улыбка. „Бывают же такие чудаки, как этот автор! Какое наивное представление о художественном творчестве! По его мнению, оно может быть партийным! Не то что уже политическим — а прямо партийным. ...Эсдековское искусство, эсеровская музыка, кадетская архитектура, октябристская живопись! Бедный художник!.."» — так с первых же строк язвительно парировал большевистский публицист нападки буржуазной прессы, ополчившейся против ленинского тезиса о «партийной литературе».

Страстно и аргументированно отстаивал он ленинскую мысль, что только «в тесной и неразрывной связи с социал-демократическим рабочим движением» художник «сумеет выполнить свой долг... и в рамках буржуазного общества вырваться из рабства у буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса» (*12*, 105).

«Я действительно утверждаю, что социал-демократическое художественное творчество должно существовать и будет существовать, что оно у ж е имеет свои задачи... — писал Луначарский. — Социал-демократия не просто партия, а великое культурное движение. Даже величайшее из до сих пор бывших... В области философии буржуазия уже терпит сильные поражения, в области искусства борьба только н а ч и н а е т разгораться. Но каждое великое культурное движение имело свое искусство. Его будет иметь и величайшее рабочее движение» *.

* Впоследствии, перепечатывая эту статью в сборнике «Критические этюды» (М., 1925), Луначарский в специальном примечании отметил, что,

Мысль о решающей роли идейной позиции и мировоззрения художника применима ко всем видам искусства. Музыка, при всем своеобразии ее языка и средств художественной выразительности, в равной мере отвечает этим требованиям, что и подчеркивалось еще в первоначальных высказываниях большевистской публицистики об искусстве. Так же как и для литературы, отмечалось в тех статьях, принцип партийности искусства, настроенность творчества художника на волну насущных народных интересов открывает новые перспективы для расцвета музыкального искусства, для свободы творчества музыканта.

Луначарский спорил с певцами «чистого искусства», прокламировавшими «безыдейность» таких видов искусства, как музыка, которую якобы губит «идея, литературщина».

«...Да, философское содержание, эмоционально-идейная сторона произведения не имеют ничего общего с живописью, с архитектурой, музыкой, литературой, как особыми родами искусства. Имеет ли любовь, например, что-нибудь общее со скрипкой или с роялью? Но любовь можно выразить через посредство скрипки и рояли. Все отдельные формы искусства суть способы выражения одного и того же — души человеческой!... Душу свою должен выразить художник, поэт. И душу людей и вещей, отражающихся в его душе. И, конечно, чем больше огня, греющего и светящего в его душе, — тем более широки и глубоки будут его художественные замыслы...»[2]

Пройдут годы, и в одной из своих самых ярких музыкально-критических статей Луначарский даст развернутое определение характерных свойств этого «огня», который освещает и закаляет самые глубокие и плодотворные замыслы художника. Этот огонь — революция. Это пламя — большевистская, партийная идейность.

«В самой глубине своей музыка и революция глубоко родственны... — подчеркнет Луначарский, пристально рассматривая и анализируя обширный круг вопросов, определяемых сочетанием слов «революция и музыка». — ...Возникают они при сочетании этих слов потому, что они неизбежно возникают при сочетании этих явлений в живой действительности»[3].

говоря о социал-демократии, он в данном случае подразумевал большевиков, а не любые оттенки и группировки социал-демократического движения.

«Музыка и революция» (первоначальное ее название — «Великие сестры») — эта статья по праву находится в центре сборника избранных произведений Луначарского «В мире музыки», включающего более шестидесяти статей и речей на темы, связанные с музыкой (что не исчерпывает и половины напечатанных в разных изданиях, не говоря уже о неопубликованных и неразысканных).

Читателя этого сборника не может не поразить многообразие интересов критика, умеющего находить для каждой темы, для каждого вопроса свою точку зрения и свою форму выражения, в немалой мере обусловливаемую точно и ясно определенным читательским (или слушательским) адресом.

Музыкально-театральные рецензии и тексты вступительных слов к концертам. Полемические статьи по специальным вопросам музыкального искусства — от проблем социологии музыки до ладового ритма — и популярные пояснительные характеристики музыкальных произведений. Портреты композиторов — в самой различной литературной форме — от аналитической статьи до «музыкально-критической фантазии» («Римский-Корсаков»), напоминающей лучшие «музыкальные» страницы Гофмана, Гейне, Ромена Роллана, Одоевского... В сборнике «В мире музыки» соседствуют с равным увлечением написанные статьи «Почему нам дорог Бетховен» и «Гармонь на службе революции». Полемическая декларация (если возможен подобный термин) «Для чего мы сохраняем Большой театр» и лирическая характеристика гитариста Сеговия. Анализ внутренне противоречивых страниц наследия Вагнера и полная прозрений и раздумий о поисках нового в музыке статья «Новые пути оперы и балета»... И в этом — весь Луначарский, с широтой его интересов, с пониманием всей многозначности и разнохарактерности того, что объединяется одним коротким словом «музыка» и что стоит за сочетанием понятий «музыка и революция».

«Тот, кто выражает черты своего времени, роднящие его с будущим, оказывается бессмертным» — эта мысль, высказанная Луначарским в одной из литературно-критических статей, проходит лейттемой и через его суждения о музыке.

Прикованный к постели тяжелой болезнью, уже почти ослепший, но полный все той же любви к жизни и к искусству, он диктует последние свои статьи о музыке — «Путь Рихарда Вагнера» и «Н. А. Римский-Корсаков». Статьи попрежнему окрыляет пафос утверждения того живого, неумирающего, устремленного в завтра, что есть в музыкальной

культуре прошлого и настоящего. Как бы адресуясь к тем, кто примет от него эстафету марксистско-ленинской музыкальной критики, Луначарский формулирует в этих последних статьях принципы, которыми неизменно руководствовался в высказываниях об искусстве.

«Нам не простилось бы, если бы мы не умели анализировать, если бы мы выбросили богатый золотом песок только потому, что на первый взгляд крупиц там очень мало. Нам не простилось бы, если бы мы приняли за вполне пригодный материал кусок металла, внутри израненный и нечистый.

Осторожность! Карантины! Внимательная проверка багажа! Уяснение что к чему! Ни тени механицизма! Химическое разложение! Умение указать, как сплетено противоречивое: умение с силой физиологически здорового организма отделить питательное от безразличного и вредоносного!»[4] — пишет он в первой из этих статей, вновь проявляя это умение в анализе творчества Вагнера.

Виртуозную музыкально-критическую фантазию «Римский-Корсаков» завершают слова о значении оставленного композитором наследия для построения новой музыкальной культуры.

И как вывод, словно подводящий черту под всеми критическими высказываниями и выступлениями Луначарского:

«Это никого не должно удивить. Не надо думать, что главная задача наша при критическом освоении прошлого заключается в том, чтобы как можно больше охаять, как можно больше отвергнуть. В большинстве случаев такие „охаивания" впоследствии мстят за себя. Хулители, которые хотят казаться вооруженными марксово-ленинским методом, зачастую оказываются просто мелюзгой, а похороненные ими художники воскресают под аплодисменты подлинного пролетариата как близкие или, во всяком случае, значительные для нас творцы. Нам как можно больше нужно сохранить из того действительно прекрасного, что создано было прошлым в культуре, хотя это — как подчеркивает Ленин, утверждая как раз ту мысль, о которой я сейчас говорю, — и было создано обществом капиталистов, помещиков и чиновников».

В яростных схватках с «леваками», нигилистами, вульгаризаторами отстаивал Луначарский необходимость возможно более широкого ознакомления массовой аудитории с лучшими произведениями мировой музыкальной литературы: «...Пока я остаюсь народным комиссаром по просвещению, это дело введения пролетариата во владение всей человеческой

культурой — останется одной из существеннейших моих забот, и от этой задачи, выполнение которой приведет нас к торжеству подлинного коммунизма, меня лично не оттолкнет никакой азбучно-примитивный „коммунизм"...» — писал он, отвергая подобные нападки.

И вновь:

«Критика — вещь чрезвычайно важная. Мы должны давать себе твердый отчет в том, что является плюсом и что является минусом в том или другом большом музыкальном художнике. Но главное наше внимание должно быть направлено на то, чтобы как можно меньше упустить действительно ценного».

Этому требованию и был всегда верен Луначарский и как литератор, критик, и как один из руководящих деятелей Советского государства, получивший счастливую возможность практически реализовать то, что с такой убежденностью, с такой воинственной партийностью (недаром с юношеских лет избрал он псевдоним Воинов) отстаивал в своих статьях о музыке.

«Постоянный посетитель концертов Большого театра», как подписано письмо в редакцию «Вестника театра», был не только посетителем, но и вдохновителем, организатором этих концертов, а нередко и непосредственным их участником, вводившим разнородную аудиторию концерта в мир ей ранее неведомых музыкальных образов.

«Все концерты проходили с неизменным успехом у новой рабочей и красноармейской аудитории, чему способствовали вдохновенные выступления А. В. Луначарского, его мысли об искусстве, всегда глубоко партийные, художественно тонкие и яркие, при этом излагаемые общедоступным языком и в блестящей ораторской форме,— вспоминает участник Квартета имени Страдивариуса В. Л. Кубацкий.— Весь коллектив Большого театра относился к этим выступлениям с огромным интересом, как к новой форме концертов типа музыкального университета» [5].

Украшающие сборник «В мире музыки» и ныне широко известные статьи Луначарского «Бетховен», «Еще о Бетховене», «Рихард Штраус», «„Гибель Фауста" Берлиоза», «О Скрябине» являются не чем иным, как отредактированной стенографической записью знаменитых вступительных слов к концертам Большого театра. А сколько таких вступительных слов, которые могли бы в совокупности составить действительно полный курс музыкального университета, никак не

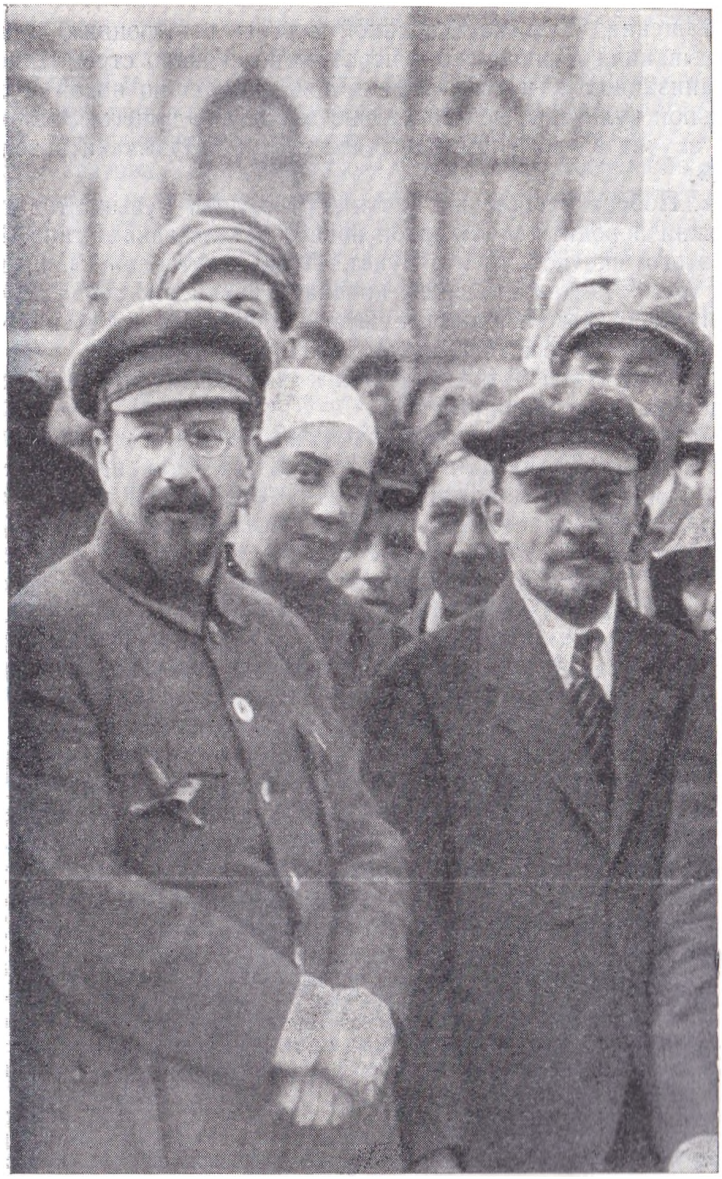
зафиксировано или дошло до нас лишь в кратком газетном пересказе!

Популяризации сокровищ музыки среди широчайших слоев слушателей Луначарский в послеоктябрьские годы уделяет особое внимание. Эту тему он затрагивал еще в 1903 году, в самом первом выступлении в печати по вопросам музыки. Той же теме «Музыка — народу» посвящает он и первую статью о музыке, опубликованную после Октября 1917 года. Пропагандируя «народные концерты государственного оркестра» (статья так и называлась), он развертывает многосторонний план массовой музыкально-просветительной работы, высказывая искреннее убеждение, что «каждый район, каждый полк придет на помощь оркестру, чтобы заполучить его к себе, чтобы чарующая фея музыки на пару часов слетела к ним и своей божественной песней, своей бессмертной лаской помогла забыть скорби, утешила бы и новую мощь вдохнула бы в богатырскую рабочую грудь».

То, о чем писали когда-то и сам Луначарский, и его соратник по большевистской публицистике В. В. Воровский (о статье Воровского «Музыка для всех» говорилось выше), то, что, стараясь преодолеть препоны, стремились некогда осуществлять на рабочих окраинах «пречистенцы», «знаньевцы», «даниловцы», «гайдебуровцы», приобретало после Октября 1917 года государственный размах, широту перспективы. И дело было не только в «количественных показателях», когда для таких народных концертов распахнулись двери дворцов и концертными площадками стали сотни клубов, рабочих общежитий, фабричных цехов...

«Оркестр вовсе не хочет давать народу так называемую общедоступную музыку, играя ее во втором сорте. Оркестр сознает, что он народу должен дать лучшее, на что он способен, и выбрать программы, полные великим духовным содержанием»,— писал Луначарский о нерушимых принципах построения программ. Это опиралось на добрые традиции массовой музыкально-просветительной работы дореволюционных лет, также ставившей задачу вовлечения в мир прекрасного неискушенных слушателей: «Постепенность не от худшего к лучшему, конечно, а от прекраснейшего, но более простого,— к тому же прекрасному, но более сложному».

С призывом к творческому, критическому освоению классики, с активной поддержкой всего живого, прогрессивного, что есть в современной музыке, и критикой того, что противоречит природе музыки как одного из источников духовного



В. И. Ленин и А. В. Луначарский на закладке памятника К. Марксу на площади Свердлова 1 мая 1920 г.

обогащения человека, «великой сестры революции», в высказываниях Луначарского неразрывно связано стремление и организационно, и творчески помочь рождению новой музыкальной культуры, действительно музыки будущего. Этот мотив звучит в уже упоминавшейся статье «Музыка и революция».

«...Победа революции должна разбудить музыкантов или должна породить музыкантов нового бетховенского типа. Если этого еще нет, то это будет. Пути будут сложны, и, может быть, мы даже не сразу признаем появление первых, действительно революционных музыкальных произведений»,— прозорливо замечал при этом Луначарский.

В раздумье о путях, ведущих к свершению этого, он опирался на опыт прошлого:

«Не сразу французская революция нашла в музыке великое отражение, она шла к нему этапами, начиная с тех гимнов и маршей, сопровождавших события самой революции, которые сочиняли ее излюбленные музыканты: Мегюль, Госсек и другие... То же будет и у нас. Это несомненно будет...» *

Луначарский не переставал повторять о необходимости «...всегда хранить для народа и растущих поколений музыкантов и публики лучшее, что только создано прошлым, давая его в самых лучших, классических, наиболее близких к совершенству формах». Известна огромная роль, которую сыграл он в борьбе за сохранение цитадели русской музыкальной культуры — Большого театра. Всячески отстаивая право на жизнь старого оперно-балетного театра, он, однако, прежде всего думал о будущем. «Я убежден, что оперно-балетный театр необходимо нам во что бы то ни стало сохранить, ибо через некоторое количество лет именно этот

* «Пусть музыканты прежде всего прославляют Октябрь специально сделанными гимнами, песнями, маршами, которые пронизали бы музыкальной стихией наши торжества на площадях, в клубах и в самой скромной квартире. Именно из этой музыки, как и из всей массы производства комсомольских, пионерских песен, песен нового освобожденного труда... из бытовой первоначальной музыки (которую нужно делать со всем талантом и со всем вниманием к нуждам обслуживаемых масс) вырастет, на мой взгляд, та предварительная прослойка новой музыки, на которой потом с быстротой, производящей впечатление внезапности, вырастут пирамиды и гигантские колонны новой музыкальной архитектуры в области музыки вершинной, в области той самодовлеющей художественности, которая, не служа ничему конкретному, служит зато росту человечества в его целом» (там же).

театр даст нам самый захватывающий социалистический спектакль»,— не раз повторял он.

«Оперные театры представляют собой как бы дом с раскрытыми дверями и накрытым столом — только долгожданный гость, великий драматург-композитор, не пожаловал туда,— сетовал Луначарский.— Между тем совершенно ясно, что столь могучая культура, как та, которая создается на почве Октябрьской революции, нуждается и будет нуждаться в огромных торжественных спектаклях, носящих характер яркого праздника, где в мире возвышенных образов отразятся и бурные наши борения, наши страдания и победы, наша любовь и ненависть, именно голосом музыки не только инструментальной, но и вокальной, именно возвышенным, выделенным из обыденности жестом фантазии...»

Та же мысль неоднократно развивалась им в ряде выступлений в дни празднования столетия Большого театра: «...Голова кружится, когда подумаешь, что можно создать из таких изумительных элементов, какими обладает Большой театр, на почве народного энтузиазма, на почве героической эпохи в истории человечества, которую мы сейчас переживаем. Музыка, пение, танцы, солисты и масса, волшебная сила декорации, преображающая сцену по желанию мастера,— все это должно было бы воплотить такие колоссальные, вечные идеи, которые, будучи близкими и родными нашей революции, должны были, казалось, волновать вместе с тем каждого большого и честного артиста».

Трудно забыть изобиловавший интереснейшими сопоставлениями и мыслями о прошлом, настоящем и, главное, будущем музыкального творчества доклад А. В. Луначарского на Первой Всероссийской музыкальной конференции, происходившей в Ленинграде летом 1929 года (статья «Социальные истоки музыкального искусства», опубликованная после этого в журнале «Пролетарский музыкант» и перепечатанная в сборнике «В мире музыки»,— лишь часть стенограммы этого обширнейшего, многопланового выступления).

«Музыка — не что иное, как партитура реальной жизни»,— говорил Луначарский в этом докладе, давая многообразную характеристику и социальных истоков, и специфических свойств музыкального искусства. И все же — это было очевидно для каждого из слушателей — самого докладчика волновали не столько *истоки*, в определении которых сказался весь блеск его эрудиции и мастерство анализа, сколько полноводное течение *сегодняшнего* музыкального

творчества, призванного дать ответ на духовные запросы строителей нового общества.

С увлеченностью одного из тех, кто строит этот мир, он говорил, что «никогда, ни у каких музыкантов мира не было такого вдохновляющего источника», и делился мыслями, как, по его суждению, должно пойти созидание новой музыкальной культуры:

«Надо развертывать творчество по всем линиям — по линии развития массового творчества, создания легкого музыкального материала, который насытил бы нашу действительность и сделал бы ее высоко музыкальной, вплоть до труда, который тоже может идти под песню и музыку. И над этим должны возвышаться музыкальные создания, в которых синтезируются, в форме симфоний, ораторий и опер, наша работа и дух нашего времени».

Слишком бедными и ограниченными представлялись Луначарскому попытки свести роль музыки к какому-то подсобному участию, «аккомпанементу» в часы отдыха, праздничных досугов строителей социализма:

«...То, что праздник без музыки обойтись не может,— это несомненно. Но музыка — не только праздник: она должна сопровождать наш труд, постоянно звучать и окружать нас атмосферой бодрости, радости жизни, готовности к испытаниям, уверенности в победе. Она должна гореть, как огонь, как факел, и насытить наши героические будни».

На страницах настоящей книги, какой бы грани многосторонней темы «Музыка и революция» мы ни касались, не случайно уже неоднократно возникало имя Луначарского. В этом есть своя закономерность. Среди его товарищей по партии мало кто смог придать своей личной привязанности к музыке и своим раздумьям о ней такой могучий общественный резонанс. И мало кто сумел так ярко, убежденно и последовательно применить к проблемам музыки идеи Ленина, помогая еще глубже осознать силу содружества «великих сестер» — революции и музыки. Высказывания Луначарского как бы концентрируют опыт первых певцов и трибунов этого содружества.

«...Она должна гореть, как огонь, как факел, и насытить наши героические будни» — слова о месте музыки в жизни и борьбе строителей нового общества звучат будто сказанные только что. Это не только история!..

Постижение ленинских идей, стремление претворить их в творчестве — закон жизни передовых мастеров советского искусства, деятелей советской музыки. Их свершения и поиски опираются на многолетний опыт партийной «пропаганды социализма рабочей песней», на живые традиции идеологической работы партии, в арсенале которой уже с самых первых ее лет было оружие музыки, песни.

Пытаясь восстановить хотя бы некоторые из страниц легендарной летописи «песни песней революции», вспоминая первые спевки рабочих хоров, приводя рассказы деятелей дореволюционной музыкально-общественной жизни и идя по следам их былых выступлений, говоря о музыке в жизни солдат революции, мы и стремились показать, как складывались эти традиции, как музыка служила революции, а революция воодушевляла музыку, политически воспитывала музыкальных деятелей. Вливаясь в общий опыт, эти традиции и ныне питают творчество советских музыкантов.

— Это не только история,— вправе мы сказать, оглядываясь на полный тяжелых испытаний и высоких взлетов путь революционной рабочей песни, неотделимый от судеб ее первых запевал.

— Это не только история,— повторим мы, вслушиваясь сквозь гул времени, через броню десятилетий в отзвуки давних концертов, озарявших суровую жизнь рабочих окраин жизнеутверждающим и воодушевляющим звучанием музыки. Они делали музыку своей, близкой и понятной «миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые,— по словам Ленина,— составляют цвет страны, ее силу, ее будущность».

— Это не только история,— не перестанем мы повторять с признательностью, перечитывая выступления ветеранов большевистской критики и публицистики, выдержавшие испытание временем и донесшие до новых поколений эту страницу жизни и борьбы народа.

Бессмертна музыка революции.

ОТ АВТОРА

Ведя рассказ о музыке на службе революции, о большевистской пропаганде посредством песни и истории «песни песней революции» — «Интернационала», о музыкально-просветительной работе среди рабочих в начале века и о музыке в жизни деятелей революции, автор прежде всего опирался на свидетельства дооктябрьской и пооктябрьской партийной печати — газет, журналов, брошюр, листовок, прокламаций, плакатов, песенников, наиболее полно представленных в собраниях Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС, Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина и Библиотеки Академии наук Союза ССР в Москве, Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

Стремясь шире и наглядней показать процессы дореволюционной общественно-музыкальной жизни, связанные с пропагандистской деятельностью партии, автор, наряду с печатными источниками, использовал впервые публикуемые архивные материалы, почерпнутые в фондах Центрального партийного архива Института марксизма-ленинизма, Центрального государственного архива Октябрьской революции и его Ленинградского отделения, Центрального государственного архива литературы и искусства, Центрального государственного исторического архива в Ленинграде, Музея революции Союза ССР в Москве, Музея Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде, Центрального музея музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Института русской литературы Академии наук СССР, Архива А. М. Горького, рукописных отделов Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина и Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина и ряда других музеев, архивов и библиотек Москвы, Ленинграда, Киева, Еревана, Тбилиси, Риги, Таллина, Горького, Ярославля, Тарту, а также личных архивов — Н. Е. Буренина, М. Ф. Гнесина, А. Б. Гольденвейзера, Л. В. Собинова и других.

Неоценимую помощь в работе оказали личные беседы и переписка с поделившимися воспоминаниями о «делах давно минувших дней» ветеранами КПСС, старыми правдистами, активными участниками описываемых событий, старейшими советскими писателями, музыкальными и театральными деятелями, заслуженными работниками культуры, журналистами. Их благодарно названные имена читатель многократно встретит на страницах книги. Горько думать, что многих из них среди нас уже нет. Дело было бы немыслимо осуществить и без коллективной дружеской помощи десятков любителей музыки, историков и искусствоведов, работников архивов и библиотек, помогавших автору в розыске и уточнении необходимых материалов.

В равной мере — искренняя благодарность читателям первых изданий книги (1966, 1970), которые с такой открытой заинтересованностью и

судьбах музыки и музыкантов на службе революции, с такой озабоченностью тем, чтобы никто не был забыт, на нее откликнулись. Истоки этого внимания, конечно же, в явлениях действительности, о которых она напоминает, в непреходящем интересе к жизни бойцов и певцов революции, в живительной силе традиций взаимосвязи музыки и революции.

Содержавшиеся в откликах читателей критические замечания и советы, уточнения, воспоминания, документальные находки и ориентиры помогли продолжить начатое. Страницы истории «Интернационала», обрывавшиеся в первом издании на первых месяцах Советской власти, были продолжены до наших дней, причем особое внимание уделено второму рождению гимна на языках народов СССР. Новонайденными материалами о пропаганде посредством песни, об участии деятелей прогрессивной русской художественной интеллигенции в музыкально-просветительной и пропагандистской работе большевистских организаций дополнены другие главы. Инициативе читателей был обязан возникновением и раздел «Музыка в жизни большевика», основанный на примерах деятельности соратников В. И. Ленина, для которых музыка была и насущной духовной потребностью, и оружием в борьбе.

Настоящее, третье издание книги отделяет от второго десять лет. Естественно, что все разделы книги дополнены документальными материалами, выявленными за это время в архивных фондах, и реалиями, почерпнутыми в новых публикациях как советской, так и зарубежной печати, освещавших затронутые в книге темы. Частично использованы и новые материалы, приведенные автором в книгах («В зрительном зале — Владимир Ильич», «Ленин слушает Бетховена») и в статьях, публиковавшихся в минувшее десятилетие. В прежний текст внесен ряд уточнений в соответствии с вновь обнаруженными данными и читательскими откликами.

Внимание и помощь друзей-читателей дали этой книге жизнь.

Сим Дрейден

1954—1979

ПРИМЕЧАНИЯ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ЦПА ИМЛ — Центральный партийный архив Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС.
ЦГАОР — Центральный государственный архив Октябрьской революции, высших органов государственной власти и органов государственного управления СССР (Москва).
ЦГИА СССР — Центральный государственный исторический архив (Ленинград).
ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства.
ИРЛИ — Институт русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР. Отдел рукописей.
Архив А. М. Горького — Архив А. М. Горького при Институте мировой литературы Академии наук СССР (Москва).
Архив Н. Е. Буренина — Музей Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде. Рукописный фонд Н. Е. Буренина.
БЛ — Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина. Отдел рукописей.
ГПБ — Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей.
РМГ — Русская музыкальная газета.

I. «ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ РЕВОЛЮЦИИ»

ПРОПАГАНДА ПОСРЕДСТВОМ ПЕСНИ

[1] Шостакович Д. Д. Знать и любить музыку. М., Мол. гвардия, 1958, с. 12—13.

[2] Из письма Г. М. Кржижановского (1872—1959) В. М. Куриленкову (цит. по кн.: Революционная поэзия. 1890—1917. М., Сов. писатель, 1950, с. 17). См. также ст.: Кржижановский Г. М. Песни борьбы. — Сов. музыка, 1957, № 12.

[3] Цит. по публикации А. Свободова. — Каторга и ссылка, 1927, № 35.

[4] Искра, 1902, июль; 1901, май; 1903, 15 апр.

[5] Письма П. А. Заломова цит. по ст.: Чикин В. Возвращение Павла. — Комс. правда, 1967, 14 мая.

[6] См. фототипическое воспроизведение искровского сборника «Песни революции», выпущенное в 1968 году издательством «Советский композитор» (редакция и послесловие Сим. Дрейдена).

[7] Письма Н. К. Крупской Херсонской группе и Харьковскому комитету РСДРП от 30(17) апреля, 20(7) и 21(8) июня, 10 июля (27 июня), письмо Херсонской группе РСДРП от начала августа 1902 года цит. по кн.: Переписка В. И. Ленина и руководимых им заграничных партийных органов с социал-демократическими организациями Украины (1904—1905). Сборник документов и материалов. Киев, Политиздат Украины, 1964, с. 115, 170, 171, 178, 187—188.

[8] Из письма О. Б. Басовского (Дементьева) из Львова редакции «Искры» от 30(17) января 1903 г. — Переписка В. И. Ленина и руководимых им заграничных партийных органов с социал-демократическими организациями Украины (1904—1905), с. 300—301.

[9] Из деревни. — Искра, 1902, 1 дек.

[10] Цит. по кн.: Первое мая в царской России. М., ГИЗ, 1939, с. 46, 85—88, 92 и др.

[11] Большевистские листовки в Латвии. 1905—1907 гг. Рига, Латиздат, 1955, с. 239—240. В листовке цитируются популярные латышские революционные песни.

[12] Первый номер «Правды» вышел 22 апреля (5 мая) 1912 года. 5 июля 1913 года «Правда» была закрыта, после чего выходила под названиями: «Рабочая правда» (13 июля — 1 августа 1913 г.), «Северная правда» (1 августа — 7 сентября 1913 г.), «Правда труда» (11 сентября — 9 октября 1913 г.), «За правду» (1 октября — 5 декабря 1913 г.), «Пролетарская правда» (7 декабря — 21 января 1914 г.), «Путь правды» (22 января — 21 мая 1914 г.), «Рабочий» (22 апреля — 7 июля 1914 г.), «Трудовая правда» (23 мая — 8 июля 1914 г.). Вновь начала выходить 5(18) марта 1917 года. Даты в ссылках указываются по старому стилю (до 18 апреля 1917 года, когда в выходных данных «Правды» даты стали указываться по новому стилю — 1 мая (18 апреля) 1917 г. и т. д.).

[13] Истории русской революционной песни посвящен ряд ценных трудов и разысканий Е. Гиппиуса, М. Друскина, А. Дымшица, Д. Житомирского, Л. Кауфмана, И. Нестьева, Г. Нудьги, А. Сохора, В. Чичерова, А. Шиловa, Е. Кани-Новиковой, П. Ширяевой, И. Эвентова и других исследователей, ссылки на чьи работы даются ниже. Подробную библиографию см. в кн.: Друскин М. Русская революционная песня. М., Музгиз, 1954; Сохор А. Русская советская песня. Л., Сов. композитор, 1959. В 1960—1964 годах издательство «Советский композитор» в серии «Беседы о музыке» издало очерки Е. Гиппиуса, Д. Житомирского и А. Шилова о популярных «песнях борьбы»; в 1966 году Политиздат выпустил сборник очерков «Биографии песен». Тексты и нотные публикации песен см. в кн.: Революционная поэзия 1890—1917. Сост. А. Л. Дымшиц. 2-е изд. Л., Сов. писатель, 1954; Русские революционные песни. Обр. для хора без сопровождения Б. Шехтера; комментарии И. Нестьева. М., Музгиз. 1967; Антология советской песни. М., Музгиз, 1957, вып. 1; Песни из репертуара хора старых большевиков Ленинграда. Обр. А. Березина и Я. Фрухтмана. Л., Сов. композитор. 1963; Мы наш, мы новый мир построим. Обр. С. Стемпневского. М., Сов. композитор, 1967; Любимые песни Ильича. М., Музыка, 1969; Песни наших отцов. Песни революции и гражданской войны. М., Музыка, 1973.

«ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ РЕВОЛЮЦИИ»

[1] См.: Рус. слово, Биржевые ведомости (веч. вып.), День. 1913, 3 янв.

[2] Современник, 1858, № 9, с. 276; Михайлов М. Л. Сочинения. М., Гослитиздат, 1958, т. 2, с. 228.

[3] Chants révolutionnaires, publiés par les soins des anciens collègues de Eugène Pottier à la Commune de Paris... Paris, Dentu, 1887; Quel est le tou? Chansons... Paris, H. Oriol, 1884.

[4] Протокол Комитета иностранной цензуры № 25 (30 июня 1887). ЦГИА СССР, ф. 777 (Спб. комитета по делам печати). Частично опубликовано в ст.: Айзеншток И. Французские писатели в оценках царской цензуры. — В кн.: Литературное наследство, т. 33—34, с. 851—852.

[5] См.: Библиотека В. И. Ленина в Кремле. Каталог. М., Всесоюз. кн. палата, 1961, с. 661, № 8160. Потье Эжен. Стихотворения. Предисл. и пер. А. Гатова. М., Наука, 1966. Мелодии песен Потье см. в кн.: Потье Эжен. Песни для голоса с фортепиано. Обр. Ф. Казадезюса и Г. Кале. М., Музгиз, 1962. Наиболее полное издание стихотворений Э. Потье: Pottier Eugène. Oeuvres complètes. Passemblées en annotees par Pierre Brochon. Paris, Fr. Maspero, 1966.

[6] Гиппиус Е., Зверев Р. К истории текста гимна «Интернационал» и его переводов. — Вопросы истории КПСС, 1968, № 3.

[7] Из автобиографии П. Дегейтера.— Музыка и революция, 1928, № 7—8, с. 44—45.

[8] Торез М. Да здравствует «Интернационал»! [Речь в Сен-Дени, посвященная П. Дежейтеру]. — Избр. произведения. М., Госполитиздат, 1959, т. 2, с. 145—149. См. также: записи бесед с П. Дежейтером Ф. Депресса («Кларте») и А. Дюнуа («Юманите»). — Зори, 1924, № 6; Ледокол (Кострома), 1924, № 3; Дегейтер П. Из автобиографии. — Музыка и революция, 1927, № 5—6; Вейс Лео. У автора «Интернационала». — Там же; Зэваэс А. «Интернационал» и его авторы. — Сов. музыка, 1933, № 2; Рубакин А. Пьер Дегейтер — автор «Интернациона-

ла». — Сов. музыка, 1956, № 2; Дегейтер П. Песни. В обр. В. Белого. М., Музгиз, 1962.

[9] Герхард Лео. Звездный час Пьера Дегейтера. — За рубежом, 1977, № 45, с. 22—23.

[10] Коц А. Стихотворения. М., Гослитиздат, 1957, с. 108.

[11] Арик М. Международный пролетарский гимн «Интернационал». Его происхождение, история и толкование. М., Жилищное товарищество, 1923; Стеклов Ю. Поэзия революционного социализма. 3-е изд. Пг., Известия ВЦИК, 1923; Гатов А. Поэзия парижских баррикад. М., Гослитиздат, 1935; Потье Э. «Интернационал» (статьи Ф. Кона, М. Друскина). М., Гослитиздат, 1939; Коц А. Стихотворения. М., Гослитиздат, 1957 (Коц А. Наш гимн; Коц А. Эжен Потье; Дымшиц А. А. Коц); Сохор А. «Интернационал» и его авторы. М., Сов. композитор, 1961; Гими бедоршавии инсоният = Гимн пробужденного человечества. Из опыта тематического вечера, проведенного в Ленинабадском пед. институте им. С. М. Кирова. Ред.-сост. Дун А. З. Ленинабад, 1962; Данилин Ю. Поэты Парижской коммуны. М., Изд-во АН СССР, 1964; Эжен Потье — создатель гимна «Интернационал». Сост. Ю. Данилин. М., Худож. лит., 1966. См. также: Zévaes A. Eugéne Pottier et «L'Internationale». Paris, 1936; Gel Fr. Internationála a Marseillaisa. Duě vitenze pisně. Praha, 1952; Kozlowski V. Międzynarodówka. Warszawa, 1952; Weinert E. Eugéne Pottier und seine Lieder. Berlin, 1962; Polic B. Eugéne Pottier in Jean Baptiste Clément d'va picniska Pariske Komune. Zagreb, 1955; Terŝen E. L'Internationale. Illustrations dé Frans Masereel. Paris, 1971; L'Internationale. Faksimile-Ausgabe des Autographs. Leipzig, 1976.

[12] Крупская Н. К. Воспоминания о Ленине. — В кн.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. М., Политиздат, 1968, т. 1, с. 236, 239; Дрейден Сим. В зрительном зале — Владимир Ильич. Новые страницы. М., Искусство, 1970, с. 284.

[13] Черевков К. 1918, Первомай. — Огонек, 1968, № 18.

[14] Лепешинский П. Н. Вокруг Ильича. М., Пролетарий, 1968, с. 68; Кржижановский Г. М. Песни борьбы. — Сов. музыка, 1955, № 12, с. 3—4; Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине. М., 1968, т. 1, с. 65, 120.

[15] Кунецкая Л. Нотная библиотека семьи Ульяновых. М., Сов. композитор, 1978, с. 10. Список нот «Интернационала» был опубликован О. Д. Ульяновой (Муз. жизнь, 1968, № 10), высказавшей предположение, что это — автограф сестры В. И. Ленина Ольги, скончавшейся в 1891 году. Л. Кунецкая вносит уточнение: «Из публикации следует, что этот список пролетарского гимна видел Владимир Ильич, что он сделан Ольгой Ильиничной при его непосредственном участии в конце 80-х годов прошлого века. Экспертиза показала, однако, что это рукопись младшей сестры Ленина — Марии Ильиничны Ульяновой — и сделана она гораздо позднее, ибо это точная копия нот «Интернационала», опубликованного в 1895 году».

[16] Искра, 1900, декабрь.

[17] Письмо Лауры Лафарг цит. по кн.: Эжен Потье — создатель гимна «Интернационал», с. 122—123.

[18] Из письма д-ра Манфреда Хаккеля (Берлин) С. Д. Дрейдену (18 августа 1962 г.).

[19] Бонч-Бруевич В. Д. Автор перевода «Интернационала». — На лит. посту, 1931, № 2.

[20] См. статьи: Соколов А. Кто автор русского перевода «Интернационала»? — Рабочий читатель, 1925, № 5; Беркова К. Кто перевел

«Интернационал» на русский язык? — Красная нива, 1928, № 39; Лелевич Г. Один из зачинателей. — Нов. мир, 1930, № 10.

[21] «Жизнеописание» А. Коца цитируется по рукописи. ИРЛИ, рукописный фонд А. Я. Коца. Воспоминания; Коц А. Стихотворения. М., 1957, с. 105—112, 142—143.

[22] Искра, 1902, 1 авг.

[23] Сообщено Е. С. Коц.

[24] Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, 2-е изд., т. 3, с. 558.

[25] См.: Потье Э. Избранные стихотворения. М., Худож. лит., 1938, с. 69—72 («Интернационал» в переводе А. Коца и А. Гатова); Стеклов Ю. Поэзия революционного социализма. М., Известия ВЦИК, 1923, с. 73—87. Письмо М. К. Забочень С. Д. Дрейдену от 23 октября 1978 г.

[26] Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд., т. 30, с. 406.

[27] Жэньмин жибао, 1962, 30 апр. (сообщено А. Г. Гатовым). См. также: Гатов А. «Интернационал» по-пекински. — Известия, 1964, 15 ноября.

[28] См.: Хачатуров К. «Братья во христе» против «Интернационала». — Веч. Тбилиси, 1970, 25 авг.

[29] На лит. посту, 1931, № 2.

[30] Бонч-Бруевич В. Д. На заре революционного движения. М., Федерация, 1932, с. 152; Воспоминания болгарских товарищей о Ленине. М., Госполитиздат, 1953, с. 16.

[31] Цит. по кн.: Пианзола М. Ленин в Швейцарии. М., Госполитиздат, 1958, с. 34.

[32] *Н. А. А.* С конгресса социалистов. — Утро России, 1910, 20 авг.; Internationalen Socialisten-Kongress zu Kopengagen, 28 Aug. — 3 Sept. 1910. Berlin, 1910.

[33] IV (Объединительный) съезд РСДРП. Протоколы. М., Госполитиздат, 1959, с. 474.

[34] Нов. жизнь, 1905, 9(22) ноября.

[35] Шаповалов А. С. В борьбе за социализм. М., Госполитиздат, 1957, с. 284—285. См. также: Шаповалов А. С. В подполье. На пути к марксизму. М.; Л., ГИЗ, 1927, с. 208; Шаповалов А. С. В борьбе за социализм. М., Старый большевик, 1934, с. 529.

[36] Автограф А. Коца (23 февраля 1940 г.) воспроизводится по подлиннику, хранящемуся в семье В. Д. Бонч-Бруевича. В рукописном варианте этого стихотворения (ИРЛИ) четвертая строка гласит: «...пока не дошла ты до русской земли», и восьмая: «...неслась, озираясь по всем сторонам». Непосредственно к юбилейному изданию «Интернационала» (М., Госполитиздат, 1939) относятся заключительные строки стихотворения:

И здесь, в этой книге, как радует взор
Твой новый сафьянный багряный убор,
Лучистые строки, заставки, листы!
О Родина, знаю: краса эта — ты!

[37] См., в частности описи блокнотов и тетрадей с записями революционных песен. ЦГАОР, ф. 102 (департамента полиции) и ф. 103 (Моск. охранного отделения), коллекции «вещественных доказательств».

[38] РМГ, 1906, № 42, стб. 953.

[39] Вече, 1906, 28 марта.

[40] ЦГИА СССР, ф. 776, 1908—1909. Дело о наложении ареста на нотную тетрадь «Интернационал».

[41] ЦГИА СССР, ф. 777. Протоколы Комитета иностранной цензуры, 1908.

[42] Алфавитный указатель к книгам и брошюрам, а также нумерам повременных изданий, арест на которые утвержден судебными установлениями от 1 января 1913 года. Спб., 1913.

[43] ЦГИА СССР, ф. 777.

[44] Северо-Западный край, 1905, 2 ноября.

[45] Баку, 1905, 12 и 13 ноября.

[46] Из письма М. Давыдова В. Д. Бонч-Бруевичу от 14(27) сентября 1904 г. ЦПА ИМЛ.

[47] Рус. ведомости, 1906, 20 февр. См. также: РМГ, 1906, № 11.

[48] Письмо Н. А. Римского-Корсакова Вл. Держановскому от 30 апреля 1906. — Музыка, 1910, № 3, с. 64.

[49] Черномордиков Д. Революционные песни в 1905 году. — Сов. музыка, 1935, № 12. В 1925 году «Первый сборник революционных песен» Д. А. Черномордикова был переиздан Музсектором ГИЗа.

[50] Друскин М. Русская революционная песня М., Музгиз, 1954, с. 160.

[51] Летом 1906 года сборник «Песни борьбы» был переиздан Самарским комитетом РСДРП уже типографским способом тиражом 500 экз. Следует отметить, что «Интернационал», открывавший сборник, был напечатан с теми поправками, которые внесло в текст А. Коца исполнение гимна русскими рабочими. Начало второго куплета гласило: «Весь мир насилья мы разрушим...»

[52] Революция 1905—1907 гг. в Литве. Вильнюс, Госполитиздат, 1961, с. 455.

[53] См.: Гиппиус Е., Ширяева П. «Красное знамя». Из международной истории гимна трех революций. М., Сов. композитор, 1969.

[54] Червенъ народенъ календарь за простата 1905 година. [София, 1904, с. 2 обложки]. Сообщено Н. Кауфманом (София) в письме автору книги.

[55] Эссен М. Песни революционного подполья. — Сов. музыка, 1955, № 12, с. 7—10.

[56] Брам А. [Н. В. Крыленко]. Познай самого себя. — Волна (Спб.), 1906, 5 мая.

[57] Волна (Спб.), 1906, 27 апр.

[58] Пролетарий, 1905, 14 мая.

[59] Двадцатый век, 1906, 22 июня.

[60] *И. Г.* Волжские картинки. — Волна (Саратов), 1906, 23 апр.

[61] Горький А. М. Сочинения. М., 1950. т. 8, с. 168.

[62] Письмо П. М. Щепетильникова от 7(20) декабря 1909 г. — В кн.: Письма славы и бессмертия (1905—1920). М., Политиздат, 1964, с. 30—31.

[63] БЛ, коллекция «Воспоминания, письма и фотографии участников революционного движения 1905 года в Черноморском флоте».

[64] Вестн. жизни, 1906, № 7.

[65] Ноздрин А. Старый парус. Иваново, 1962, с. 93.

НА ВСЕХ ЯЗЫКАХ

[1] Сергеев А. Цзрь-град. — Правда, 1913, 3 янв.

[2] Правда, 1917, 16 мая и 9 июня.

[3] Таппер, 1917, № 6. На эст. яз.

[4] Сообщено Э. Ахвеном (Институт языка и литературы АН ЭССР).

[5] Петербургас латвиетис (Петербургский латыш), 1905, 8 дек.

[6] Пролетарий (Женева), 1906, 15 мая.

[7] Цитируется по записи беседы О. Я. Варка с автором (Ленинград, сентябрь 1968 г.).

[8] Латышские тексты и нотные записи «Интернационала» («Internationale») в первоначальной редакции из сборника «Strādnieku dziesmas» (декабрь 1905 г.) и в современной редакции, а также подробная библиография латышских изданий гимна приведены в сборнике «Cienas dziesmas» («Песни борьбы») (сост. В. Гребле, Е. Кокаре и Я. Витолинь. Рига, Изд-во АН ЛатвССР, 1957). Подробный сравнительный анализ переводов гимна дан в библиографически-текстологических заметках «„Интернационал" по-латышски» К. Эгле (журн. «Карогс», Рига, 1955, № 8). К. Эгле убедительно показывает необходимость дополнительной научно-поэтической доработки современной редакции латышского перевода партийного гимна, страдающего рядом досадных неточностей. К сожалению, в общей части заметок К. Эгле допущена грубая ошибка: автором музыки «Интернационала» назван не Пьер Дежейтер, а Адольф («Adolf de Geiter»?!) и даже указан год смерти Адольфа Дежейтера (1915).

[9] Райнис Я. Собрание сочинений. Рига, Латиздат, 1954, т. 1, с. 563. Пер. А. Гатова.

[10] Цит. по кн.: Социал-демократия Польши и Литвы в революцию 1905 г. М., ИЛ, 1956, с. 705.

[11] Поэзия Литвы. Антология. Вильнюс, Госиздат ЛитССР, 1950, с. 339.

[12] Нов. время, 1906, № 3. На лит. яз. Припев гимна в статье цитировался в переводе, сделанном И. Балтрушайтисом в 1905 году. Сообщено В. Кубилюсом, в работе которого «Литовская революционная поэзия 1890—1907 гг.» (Вильнюс, 1955) широко освещена роль революционных песен на демонстрациях и митингах рабочих Литвы, начиная с первомайской сходки рабочих в 1895 году в Вильне, когда после речи Ф. Э. Дзержинского слились в один хор песни борьбы на русском, литовском, польском и еврейском языках.

[13] Из письма Ю. Стимбуриса (Вильнюс) автору (5 июля 1962). См. также: Стимбурис Ю. Другой жизни у меня нет. Вильнюс, Госполитиздат, 1961, с. 83.

[14] Дзержинская С. С. В годы великих боев. М., Госполитиздат, 1965, с. 23.

[15] Акопян Акоп. Сочинения. М., Госполитиздат, 1956, с. 154, 325.

[16] Сообщено А. Н. Салахяном.

[17] Чаренц Егише. Избранное. М., Гослитиздат, 1956, с. 131. Пер. М. Максимова.

[18] См. книгу Ш. Н. Гозалишвили «К истории грузинской революционной художественной литературы» (Тбилиси, Изд-во ЦК КП Грузии, 1963. На груз. яз.), в которой дан подробный анализ переводов «Интернационала» на грузинский язык.

[19] Церетели А. Избранные произведения. Тбилиси, Заря Востока, 1960, с. 102. Пер. Г. Маргцвелашвили.

[20] Центр. гос. исторический архив Грузии, дело «О привлечении к судебной ответственности автора стихотворения „Интернационалка" Акакия Церетели и редактора-издателя газеты „Патари газети" дворянина Мехи». См. ст.: Иовидзе А. А. Церетели. Материалы. — Саисторио моамбе (Исторический вестник), 1953, № 7. На груз. яз.

[21] Церетели А. Избранные произведения, с. 106. Пер. В. Державина.

[22] Правда, 1913, 1 янв.

[23] Цитируется по сборнику документов «Харьков и Харьковская губерния в первой русской революции 1905—1907 гг.» (Харьков, 1955, с. 250).

[24] Історія української літератури. Київ, 1954, т. 1, с. 518. На укр. яз. Почти текстуально повторяет это утверждение и О. Беляевская в работе, изданной той же Академией наук УССР, «Російська пролетарська поезія періоду революції 1905—1907 гг.» (Киев, 1957, с. 147).

[25] Франко Иван. Из записок недужого. — Собр. соч. Київ, 1955, т. 1, с. 354—355. См. также: Spielhagen F. In Reih' und Glied. Berlin, 1866, v. 5, S. 289—290.

[26] Научно-методические записки Киевской гос. консерватории. Сборник 1956 года. Киев, 1957, с. 90.

[27] Из письма О. Н. Лысенко (1885—1968) автору (5 декабря 1963 г., Киев). См. также: Лысенко О. Н. Микола Лысенко. М., Мол. гвардия, 1961; Лысенко О. Про Миколу Лисенка. Київ, Мистецтво, 1957. На укр. яз.

[28] Правда, 1912, 25 окт.

[29] Сообщено М. Я. Сироткиным (Чебоксары). В позднейшие годы наибольшей популярностью среди трудящихся Советской Чувашии стал пользоваться перевод, сделанный в 1920 году учителем А. Митрофановым. В 1957 году в результате конкурса, проведенного по инициативе Чувашского обкома КПСС, в республике был общепризнан новый перевод народного поэта Чувашии Педера Хузангая, также сделанный с русского текста.

[30] Указано М. Агаяном (Ереван), сообщившим также в письме к автору о высокой оценке, данной в свое время обработке Р. Меликяна М. Ф. Гнесиным.

[31] Впервые отмечено А. Мшвелидзе (см.: Мшвелидзе А. Революционная песня в Грузии. — Сов. музыка, 1956, № 3).

[32] Об этом, в частности, рассказывает в очерке о революционных песнях в Казахстане Б. Сарыбаев (Сов. Казахстан, 1957, № 11).

[33] Затаевич А. В. 1000 песен киргизского народа. Оренбург, Киргиз, 1925. См. также: А. В. Затаевич. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. Алма-Ата, 1958.

С «ИНТЕРНАЦИОНАЛОМ»

[1] См., в частности, передовые статьи в № 8 саратовской «Волны» (1906), в № 4 читинского «Забайкальского рабочего» (1906), в № 14 «Вперед» (1907) и др.

[2] Листовки большевистских организаций цитируются по материалам фондов БЛ, Института марксизма-ленинизма, ЦГАОР и публикациям Института марксизма-ленинизма, Центрального архивного управления и местных архивов.

[3] Из первомайской листовки Казанского комитета РСДРП (1907).

[4] Правда, 1913, 24 апр.

[5] Правда, 1913, 8 мая.

[6] Висанов Н. Две встречи. — Трудовая правда, 1914, 3 июня.

[7] Чужак Н. На берегу Женевского озера. Из недавнего прошлого.— Вести. жизни, 1906, № 6.

[8] О немецком певческом движении см.: Друскин М. С. Ганс Эйслер и рабочее музыкальное движение в Германии. М., Музгиз, 1934; Нестьев И. В. Ганс Эйслер и его песенное творчество. М., Изд-во

АН СССР, 1962; Вайнерт Эрих. Майская песенка социал-демократа.— Избр. М., Гослитиздат, 1958, с. 25. Пер. Л. Гинзбурга.

[9] Шаповалов А. В борьбе за социализм. М., 1934, с. 755—757. В посмертном издании 1957 года этот характерный эпизод, к сожалению, опущен.

[10] Пролетарский голос, 1916, 1 мая. Текст «Интернационала» занимает центральное место и в «Сборнике революционных песен», изданном в июле 1916 года Петербургским комитетом РСДРП.

[11] Правда, 1917, 29 марта. Автор статьи — Вл. Бонч-Бруевич.

[12] Правда, 1917, 18 марта. См. также: Эссен М. М. Встречи с Лениным. — В кн.: Воспоминания о В. И. Ленине. В 3-х ч. М., Госполитиздат, 1956, ч. 1, с. 250.

[13] Горький А. М. Сочинения. М., 1950, т. 7, с. 332.

[14] Пролетарий, Женева, 1905, 9(22) авг.

[15] Подробнее о русских «рабочих марсельезах» см. в кн.: Дымшиц А. Л. Литература и фольклор. М., ГИХЛ, 1939.

[16] Горький А. М. Сочинения. М., 1953, т. 22, с. 529, 592.

[17] Маяковский В. В. Сочинения. М., 1955, т. 1, с. 137.

[18] Приезд В. Ленина. — Правда, 1917, 5(18) апр.

[19] Стасова Е. Д. Страницы жизни и борьбы. М., Госполитиздат, 1957, с. 94; Стасова Е. Д. Таким был Владимир Ильич Ленин. М., Дет. лит., 1965, с. 14.

[20] Догадов А. Памяти учителя-друга. — Труд, 1926, 24 янв.

[21] Правда, 1917, 5 апр. См. также: Социал-демократ, 1917, 14 апр.

[22] Кедров М. С. Всероссийская военная организация РСДРП 1917 года. — Пролетарская революция, 1927, № 6.

[23] Правда, 1917, 11 мая (28 апр.).

[24] Очерк А. С. Серафимовича «В клубе» был напечатан 14 мая 1917 года в вечернем выпуске «Биржевых ведомостей» в разительном противоречии по своей открытой политической тенденции с другими материалами этой газеты. В собрание сочинений писателя и сборники его неизданных произведений не вошел.

[25] Социал-демократ, 1917, 12 апр.

[26] Правда, 1917, 3 мая (20 апр.).

[27] Правда, 1917, 6 мая (23 апр.).

[28] Правда, 1917, 16 (3) мая.

[29] Алтаев Ал. Памятные встречи. М., Сов. писатель, 1955, с. 342.

[30] Правда, 1917, 20 марта; Социал-демократ, 1917, 14 апр.

[31] См.: РМГ, 1917, № 15—16, 17—18, 21—29; 1918, № 11—12.

[32] Рус. слово, 1917, 1 апр.

[33] Свобода, 1917, 23 апр.

[34] Правда, 1917, 5 мая (22 апр.); Социал-демократ, 1917, 8 мая (25 апр.).

[35] Луначарский А. В. Сочинения. М., 1967, т. 7, с. 129—131.

[36] Торез М. Избранные произведения. М., Госполитиздат, 1959, т. 1, с. 190—191.

[37] Потье Э. Избранные стихотворения. М., Госполитиздат, 1938. Пер. А. Гатова.

[38] Фурманов в воспоминаниях современников. М., Гослитиздат, 1959, с. 31.

[39] Фурманов Дм. Собрание сочинений. М., Гослитиздат, 1961, т. 3, с. 51.

[40] 2-й Всероссийский съезд Советов. Протоколы. Изд. Кронштадтского комитета РСДРП, 1917, с. 18.

[41] Бирзал Я. П. Лозунги победившей революции. — В кн.: Петроград в дни Великого Октября. Л., Лениздат, 1967, с. 431—432.
[42] Рид Джон. Десять дней, которые потрясли мир. М., Госполитиздат, 1957, с. 120.
[43] Рис Вильямс Альберт. Путешествие в революцию. М., Мол. гвардия, 1972, с. 115.
[44] Третий Всероссийский съезд Советов Солдатских, Рабочих и Крестьянских Депутатов. Пг., 1918, с. 4—5.
[45] Там же, с. 3, 13, 4.
[46] Блок А. Сочинения. М., Гослитиздат, 1958, т. 2, с. 220, 228.
[47] Там же, т. 1, с. 455.
[48] Толковый словарь русского языка. Под ред. Д. Н. Ушакова. М., Сов. энциклопедия, 1934, т. 1, с. 560.
[49] Известия ВЦИК, 1918, 9 апр.
[50] Известия ВЦИК, 1918, 21 авг.
[51] Документы по истории ремонта «Кремлевских курантов» см. в кн.: Смирнов И. С. Ленин и советская культура. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 329—330. Запись воспоминаний М. М. Черемных дана в заметке А. Руссовского «Необычная партитура». — Сов. музыка, 1961, № 5, с. 205—206. См. также: Черемных Н. А. Хочется, чтобы знали другие. М., Сов. художник, 1965, с. 13—15.
[52] Маяковский В. В. Сочинения. М., 1958, т. 7, с. 179.
[53] Осинский Н. Интеллигентский гимн Октябрьской революции.— Вечерние известия Московского Совета, 1918, 21 авг.
[54] Рубакин А. Над рекою времени. Воспоминания. М., Международные отношения, 1966, с. 157.
[55] Из письма Е. В. Гиппиуса автору книги (25 мая 1968).

«ЭТО ЕСТЬ НАШ ПОСЛЕДНИЙ...»

[1] Рис Вильямс Альберт. Путешествие в революцию, с. 201.
[2] Берггольц О. Первороссийск. — Избр. произведения. Л., Гослитиздат. 1967, т. 1, с. 321, 345, 347.
[3] Киров С. М. Статьи, речи, документы. М., Госполитиздат, 1936, т. 3, с. 405.
[4] Правда, 1918, 9 ноября; Рабочий мир, 1918, № 18.
[5] Маяковский В. В. Сочинения. М., 1956, т. 2, с. 336—337, 355.
[6] Цитируется по записи беседы с А. И. Безыменским 15 февраля 1967 г. См. также: Безыменский А. Встречи комсомольцев с В. И. Лениным. М., 1956, с. 6.
[7] См.: Дрейден Сим. Музыка — революции. 1-е изд. М., Музыка, 1966, с. 148—149.
[8] Из письма А. А. Дорохова автору книги (20 декабря 1966 г.).
[9] Из письма А. А. Жарова автору книги (17 января 1967 г.).
[10] О Ленине. Воспоминания зарубежных современников. М., Политиздат, 1962, с. 306.
[11] Вишневский Вс. Собрание сочинений. М., Гослитиздат, 1960, т. 5, с. 14—15.
[12] Кузин А. Под звуки «Интернационала». — Сов. культура, 1957, 26 сент.
[13] Шолохов М. Тихий Дон. Кн. 3—4. М., Худож. лит., 1968, с. 400—402.

[14] Прокофьев А. Первая песня.— Собр. соч. М.; Л., Гослитиздат, 1956, т. 3, с. 149—150.

[15] Письмо крестьян с. Правые Ламки В. И. Ленину от 20 апреля 1922 г. — В кн.: Письма трудящихся В. И. Ленину. 1917—1924 гг. М., Госполитиздат, 1960, с. 270—271.

[16] Цеткин К. На освобожденном Кавказе. М., 1935, с. 71—74.

[17] Горький А. М. Сочинения. М., 1952, т. 17, с. 127.

[18] Сообщение Л. Б. Красина в Наркоминдел цит. по кн.: Зарницкий С. В., Трофимова Л. И. Страны Советской дипломат. М., 1968, с. 218—221.

[19] Правда, 1924, 20 дек.

[20] Маяковский В. В. Сочинения. М., 1957, т. 6, с. 98—101.

[21] Белоголовский Е. П. Дежейтер в Стране Советов. — Сов. музыка, 1971, № 6, с. 158—161.

[22] Маяковский В. В. Сочинения. М, 1958, т. 9, с. 199.

[23] VI конгресс Коммунистического Интернационала. Стенографический отчет. М., 1929.

[24] Кон Ф. Борьба продолжается. — Огонек, 1928, № 31.

[25] *Мих. К.* [М. Е. Кольцов]. Другие приключения.— Правда, 1928, 1 авг.

[26] Хоружая Вера. Письма на волю. М., Мол. гвардия, 1960, с. 43—44.

[27] Комс. правда, 1928, 2 сент.

[28] Комс. правда, 1928, 20 авг.

[29] Письмо П. Дежейтера о вечере, состоявшемся в Музсекторе ГИЗа 20 августа 1928 г. — Музыка и революция, 1928, № 7—8, с. 45.

[30] Оригинал письма П. Дежейтера друзьям в Сен-Дени (сентябрь 1928 г.) хранится в городском музее Сен-Дени, в фонде П. Дежейтера.

[31] Дежейтер П. В стране «Интернационала». — Веч. Москва, 1928, 7 июля.

[32] Книжная летопись, 1923, № 20, с. 522 (№ 10955); см. также: Стрельников Н. Единый Интернационал. — Жизнь искусства, 1920, 29 янв., № 357; Друскин М. С. Обзор нотных публикаций старых революционных песен. — В кн.: Сов. фольклор. М.; Л., Изд-во АН СССР, 1941; А. Д. Кастальский. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., Музгиз, 1960, с. 110. Воспоминания Л. В. Шульгина цитируются в записи автора книги (январь 1965 г.).

[33] Смолич Ю. К. Первое поколение. — Вопросы литературы, 1967, № 2, с. 16. Из письма Ю. К. Смолича (1900—1976) С. Д. Дрейдену от 20 августа 1967 г. (Киев).

[34] «Интернационал. Міжнародній робітничий гімн. Видавництво Укр. робітничого клюбу у Київі. З немецького ор. переклав М. В-й, 1919, липень. 10 000», — указывается на обложке этого издания.

[35] Маяковский В. В. Сочинения. М., 1958, т. 7, с. 231—232.

[36] См.: Кравчук Петро. Революційні пісні української трудової еміграції в Канаді. — Народна творчість та етнографія, 1963, № 1.

[37] Цит. по ст.: Нудьга Григорий. «Інтернаціонал» українською мовою. — Жовтень (Львов), 1965, № 11. См. также: Пісні та романси українських поетів. Київ, Рад. письменник, 1956, т. 2, с. 200—294, 361—363. Полный украинский перевод всех шести строф «Интернационала» Э. Потье был впервые сделан Е. Григоруком в 1919 году.

[38] Орджоникидзе Г. К. Статьи и речи. М., Госполитиздат, 1956, т. 1, с. 227.

[39] Из писем С. Пашалишвили автору книги (5 февраля и 6 октября 1962 г.).

[40] Из письма Г. Гулиа автору книги (6 сентября 1967). См. также: Гулиа Георгий. Дмитрий Гулиа. Повесть об отце. М., Мол. гвардия, 1962, с. 140—141.

[41] См.: Каминский М. Первое издание «Интернационала» на белорусском языке. — Літаратура мастацтва (Минск), 1959, 15 апр.

[42] Короткевич В. День первый. — Лит. газета, 1967, 30 авг. Пер. П. Семынина.

[43] Из письма С. Кулачикова-Элляя (1907—1978) автору книги (4 декабря 1963 г.). См. также: Ленский коммунар, 1921, 15 дек.; Васильев Г. М. О поэтическом творчестве П. А. Ойунского. — В кн.: П. А. Ойунский. Якутск, 1959; Тарский Г. Бессмертный гимн пролетариата.— Сов. Якутия, 1964, 19 ноября.

[44] Айни С. Собрание сочинений. М., Гослитиздат, 1960, т. 1, с. 473.

[45] Сообщено Ц. Бану-Лахути. См. также: Лахути А. Собрание сочинений. Душанбе, Госиздат ТаджССР, 1962, т. 4, с. 19—20.

[46] Пуховин М. К торжественному заседанию Бакинского Совета со съездом крестьян. — Бакин. рабочий, 1918, 31 мая.

[47] Цитируется по рукописи воспоминаний И. С. Брагинского.

[48] См.: Алиев Г. «Интернационал» в Азербайджане. — Дружба народов, 1973, № 7, с. 283.

[49] Либединский Ю. Утро Советов. М., Сов. писатель, 1957, с. 595—596. Воспоминания Ю. Н. Либединского (1898—1959) даны в записи автора.

[50] Либединский Ю. Об уважении к литературе. М., Сов. писатель, 1965, с. 251.

[51] Имена на поверке. М., Мол. гвардия, 1965, с. 70.

[52] Антология русской советской поэзии, т. 1, с. 713.

[53] Фадеев А. Молодая гвардия. — Собрание сочинений. М., 1970, т. 2, с. 312—313.

[54] Смирнов С. С. Герои Брестской крепости. М., Мол. гвардия, 1961, с. 166.

[55] Полевой Б. Секрет победы.— Правда, 1947, 9 мая.

[56] Вишневский Вс. Собрание сочинений. М., 1960, т. 5, с. 171.

[57] Его оружием была скрипка.— Известия, 1968, 21 февр.

[58] Говорят погибшие герои. Предсмертные письма советских борцов против немецко-фашистских захватчиков. 3-е изд. М., Политиздат, 1966, с. 166.

[59] Поженян Г. Камни Аджимушкая. — Известия, 1967, 25 окт. Стихи Б. Сермана цитируются по рукописи, предоставленной автором.

[60] Гудзенко С. Армейские записные книжки. М., Сов. писатель, 1962, с. 22.

[61] Рощин Н. Я. В рядах французского Сопротивления. — В кн.: Встречи с прошлым. М., Сов. Россия, 1978, вып. 3, с. 281.

[62] Фучик Ю. Избранное. М., Гослитиздат, 1955, с. 511—512.

[63] Шагинян М. Автор «Интернационала». — Уральский рабочий, Свердловск, 1947, 10 апр.

[64] Киров С. М. Избранные статьи и речи. М., Госполитиздат, 1957, с. 150—151.

[65] Шостакович Д. Д. Музыка и время. — Коммунист, 1975, № 5, с. 40.

II. ОРУЖИЕМ МУЗЫКИ

«ДЛЯ ЭТОГО СУЩЕСТВУЕТ МУЗЫКА...»

[1] Правда, 1918, 20 янв. (2 февр.).
[2] КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М., Госполитиздат, 1954, ч. 1, с. 240.
[3] Серафимович А. С. Собрание сочинений. М., Худож. лит., 1960, т. 7, с. 46.
[4] Серафимович А. С. Море. — Известия Советов г. Москвы, 1918, 6(19) янв.
[5] Серафимович А. С. Впечатления. — Известия Советов г. Москвы, 1918, 20(7) февр.
[6] См.: Дадонов В. Русский Манчестер. Письмо в редакцию. — Рус. богатство, 1900, № 12; 1901, № 4.
[7] *Рабочий за рабочих.* [И. В. Бабушкин]. В защиту иваново-вознесенских рабочих. — Приложение к газ. «Искра», 1901, № 9, октябрь.
[8] Листовки петербургских большевиков. Л., Госполитиздат, 1939, т. 1, с. 34—35.
[9] За правду, 1913, 9 ноября.
[10] Путь правды, 1914, 19 марта.
[11] Звезда, 1910, 23 дек.
[12] Правда, 1913, 8 июня.
[13] Правда, 1913, 25 янв.
[14] Там же.
[15] За правду, 1913, 3 ноября.
[16] Ф. И. Шаляпин. М., Искусство, 1976, т. 1, с. 35.
[17] Письмо А. Н. Тихонова А. М. Горькому (13 апреля 1913) цитируется по оригиналу. Архив А. М. Горького.
[18] Правда, 1912, 8 авг.
[19] За правду, 1913, 3 ноября; Путь правды, 1914, 29 апр.
[20] Борьба, 1905, 6 дек.
[21] Правда, 1912, 24 апр.
[22] Правда, 1913, 30 мая.
[23] Правда, 1912, 25 мая.
[24] Правда, 1913, 13 мая.
[25] Правда, 1912, 25 мая.
[26] Цит. по кн.: Из музыкального прошлого. М., Музгиз, 1960, с. 198.
[27] Известия ВЦИК, 1919, 7 марта.
[28] Мясников А. Ф. Мои встречи с товарищем Лениным. — В кн.: Воспоминания о В. И. Ленине. М., Госполитиздат, 1957, т. 2, с. 152—153.
[29] Правда, 1920, 24 апр.
[30] Ряд литературно-критических статей и фельетонов В. В. Воровского (1871—1923) собран в кн.: Воровский В. В. Литературно-критические статьи. М., ГИХЛ, 1956; Воровский В. В. Фельетоны. Под ред. И. Черноуцана. М., Изд-во АН СССР, 1961. Обзор статей и фельетонов В. В. Воровского на музыкальные темы см. в статье Сим. Дрейдена «Это не только история» (Сов. музыка, 1963, № 5, с. 49—50).
[31] *Профан.* [В. В. Воровский]. Музыка для всех. — Наше слово, Одесса, 1910, 6 апр.
[32] Василенко С. Страницы воспоминаний. М., Музгиз, 1948, с. 24, 27.

[33] Воспоминания А. Д. Дикого (1889—1955) цитируются по записи С. В. Шириной, сделанной 14 октября 1954 г.
[34] Пролетарская правда, 1914, 18 янв.
[35] Чемоданова Е. Из прошлого. — Сов. музыка, 1948, № 7.
[36] Никитина П. Л. До и после Октября. Пречистенские рабочие курсы. М., Моск. рабочий, 1948, с. 269—270.
[37] Луначарский А. В. В мире музыки. М., Сов. композитор, 1958, с. 31—39.

ПО СЛЕДАМ ВЫСТУПЛЕНИЙ

[1] Воспоминания Б. О. Сибора (1880—1961) цитируются по его письму автору книги от 22 июля 1959 г.
[2] Воспоминания В. П. Ширинского (1901—1965) и С. П. Ширинского (1903—1974) цитируются по записи их бесед с автором (март 1959 г.); см. также: Трудовая правда, 1914, 20 июня.
[3] Гнесин М. Воспоминания о Ростове. — В кн.: М. Ф. Гнесин. М., Сов. композитор, 1959, с. 16.
[4] Там же, с. 118, 7.
[5] Цитируется по записи беседы А. А. Флейшера с автором (Ленинград, ноябрь 1959 г.).
[6] Из письма рабочего А. Эфирова М. Гнесину (7 января 1908 г.). Личный архив М. Ф. Гнесина (Москва).
[7] Из письма А. Эфирова М. Гнесину (19 декабря 1913 г.). Там же.
[8] Привалов И. Песни прядильщика. Спб., 1907.
[9] За правду, 1913, 17 ноября, 27 ноября.
[10] Цитируется по записи бесед П. П. Гайдебурова (1877—1960) с автором книги (июнь — июль 1959 г.).
[11] Воскресение, Петербург, 1910, № 1.
[12] Наш путь, 1910, 28 ноября.
[13] Правда, 1912, 30 ноября.
[14] Из письма Я. М. Свердлова Д. Ф. Петровской (4 декабря 1913) (в кн.: Свердлов Я. М. Избранные произведения. М., Гослитиздат, 1957, т. 1, с. 238).
[15] Правда, 1913, 12 июня.
[16] Правда, 1913, 25 янв.
[17] Цитируется по автобиографии П. Ф. Куделли (1859—1944). ЦПА ИМЛ, фонд Всесоюз. об-ва старых большевиков.
[18] Просвещение, 1913, № 1. Статьи и заметки, посвященные Н. А. Некрасову; см. также: Правда, 1912, 25 дек., 1913, 15 февр.; Северная правда, 1913, 1 авг.; За правду, 1913, 1 дек. и др.
[19] См.: Эссен М. М. Первый штурм. М., Мол. гвардия, 1957, с. 10—11.
[20] Плеханов Г. В. Литература и искусство. М., Гослитиздат, 1958, с. 205.
[21] Цитируется по корреспонденции В. Ольховского (В. Д. Бонч-Бруевича) «Чествование памяти Н. А. Некрасова в Женеве» (Самарская газета, 1903, 10 янв.).
[22] Путь правды, 1914, 15 февр.
[23] См.: Путь правды, 1914, 27 февр., 1 марта.
[24] Воспоминания П. М. Журавленко (1887—1948) цитируются по записи его бесед с автором (1947, Ленинград).

[25] Алексеев И. Его завещание осуществлено. — Ворошиловградская правда, 1939, 9 марта.

[26] Цит. по кн.: Т. Г. Шевченко в документах и матеріялах. Київ, Держполітвидав, 1956, с. 354.

[27] Кирій Г. К. Як ран'ше відзначали пам'ять поета. — Коммуніст (Киев), 1938, 1 сент.

[28] Дун О. З. Використання поезії Шевченка в більшовицьких прокламаціях. — Збірник праць 6-й науково шевченьковскої конференції. Київ, 1958, с. 325. См. в том же сборнике ст.: Міхно О. А. Шевченко і робітнича поезія України дожовтневого часу.

[29] Цитируется по публикации Н. Гринченко (Народное творчество, 1939, № 3).

[30] Путь правды, 1914, 25 марта.

[31] Правда, 1913, 22 марта.

[32] Заря Поволжья (Самара), 1914, № 4.

[33] ЦГАОР, ф. 103. Дело об артистах Московского Художественного театра Качалове, Адашеве и Суллержицком, 1907 г.

[34] Из письма А. М. Горького Е. П. Пешковой от 20 октября 1904.— В кн.: Архив А. М. Горького. М., 1965, т. 5, с. 130.

[35] Корабельникова Л. З. «Песня о Буревестнике» — кантата Я. Вейнберга. — В кн.: Горьковские чтения. 1961—1963. М., Наука, 1964, с. 234—241.

[36] Спендиаров А. А. Воспоминания о Горьком. — Музыка и революция, 1928, № 4, с. 7—9. Первое издание «Рыбака и фен» (партитура и клавир). Спб., Изд-во Бесселя, 1902. Новая авторская редакция напечатана в Полном собрании сочинений А. А. Спендиарова: клавир — т. 1 (1943), партитура — т. 4 (1953).

[37] Березина А. Дневник девушки (1897—1907). Запись от 24 апреля 1903. — Красная новь, 1928, № 11.

[38] Цит. по кн.: Дрейден Сим. В зрительном зале — Владимир Ильич. М., Искусство, 1967, с. 109.

[39] См.: Гаудримас Ю. Из истории литовской музыки. 1861—1917. М., Музыка, 1964, с. 27.

[40] См.: Революционное движение в Забайкалье. 1905—1907. Чита, 1955, с. 336.

[41] Олонецкие губернские ведомости, 1909, 22 янв.

[42] Цит. по кн.: Кузнецов Евг. Из прошлого русской эстрады. М., Искусство, 1956, с. 281—282.

[43] РМГ, 1903, № 17—18, стб. 490; Курьер, 1903, 30 марта.

[44] Подробнее о распространении песни «Солнце всходит и заходит...» см. в журн. «Муз. жизнь», 1968, № 6, с. 3—5.

[45] Воспоминания А. Б. Гольденвейзера (1875—1960) приводятся по записи его беседы с автором (ноябрь 1958 г.).

[46] ИРЛИ, рукописное собрание сектора народного творчества; Фольклор Воронежской области. Под ред. В. А. Тонкова. Воронеж, Облиздат, 1949, с. 75.

[47] См. вступительную статью Б. А. Бялика в кн.: Горький М. Стихотворения. М., Сов. писатель, 1963, с. 25—32, 300.

[48] Песни каторжан, записанные композитором В. Гартевельдом. М., б. г. [1909?], с. 10.

[49] Циркуляр департамента полиции от 2 сентября 1909 г. цитируется по печатному экземпляру, хранящемуся в фондах Общества изящных искусств в Музее Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде.

[50] Киевлянин, 1910, 23 и 24 янв.
[51] Рус. слово, 1910, 11 ноября. См. также газ. «Новое время» и «Киевлянин» за то же число.
[52] Цит. по ст.: Зелов Н. Кандальный марш. — Сов. музыка, 1966, № 11, с. 50—58.
[53] Из письма К. А. Егорова автору книги от 17 февраля 1967 г.
[54] Андреев А. А. Под ленинским знаменем. — В кн.: В огне революции. М., Мысль, 1966, с. 15.
[55] Звезда, 1911, 29 янв.
[56] Звезда, 1911, 20 ноября.
[57] Путь правды, 1914, 25 февр.
[58] Работница, 1914, 16 марта.
[59] Путь правды, 1914, 17 мая.
[60] Путь правды, 1914, 20 февр; Северная правда, 1913, 28 авг.
[61] Путь правды, 1914, 10 мая.
[62] Иванов Б. Мысли рабочего. — Красная газета, 1918, 15 февр.

«ОРГАНИЗУЮЩИЙ КРИСТАЛЛ»

[1] Малышев С. Наша большевистская печать. — Красная нива, 1927, № 18.
[2] Горький А. М. Сочинения. М., 1955, т. 29, с. 336.
[3] А. И. Зилоти. Воспоминания и письма. Л., Музгиз, 1963, с. 427—429.
[4] Предисловие А. М. Горького в кн.: Буренин Н. Е. Из жизни большевистского подполья. М., Огонек, 1933.
[5] Горький А. М. Сочинения. М., 1955, т. 29, с. 204—205.
[6] Буренин Н. Е. Памятные годы. Воспоминания. Л., Лениздат, 1961. Предисловие Е. Д. Стасовой, послесловие-очерк С. Полесьева «Большая жизнь».
[7] Письмо М. Ф. Андреевой (1868—1953) Н. Е. Буренину от 30 июня 1930 г. цитируется по копии, хранящейся в архиве Н. Е. Буренина.
[8] Трудовая правда, 1914, 4 июля.
[9] ЦГАОР, ф. 102, дело «О Московском комитете РСДРП и тайной типографии в Нижнем Новгороде, ликвидированных 15 июня 1904 г.»
[10] Цит. по ст.: Янковский М. О. Стасов и Римский-Корсаков. — В кн.: Музыкальное наследство. Римский-Корсаков. М., Изд-во АН СССР, 1953, т. 1, с. 400.
[11] Воспоминания Н. Е. Буренина (1874—1962) здесь и далее цитируются по записи его бесед с автором (1959—1960, Ленинград).
[12] Письма А. М. Горького Н. Е. Буренину, не вошедшие в Собрание сочинений А. М. Горького, цитируются по фотокопиям, предоставленным Н. Е. Буренинym автору книги (как и другие материалы переписки с Горьким) для использования в настоящей работе. Оригиналы писем переданы Н. Е. Буренинym в архив А. М. Горького (основная часть его архива хранится в Музее Великой Октябрьской социалистической революции в Ленинграде).
[13] Из письма Н. Е. Буренина А. М. Горькому (февраль 1913 г.). Архив Н. Е. Буренина.
[14] Общество изящных искусств, музыкальная секция. Пг., 1914, с. 5—8.
[15] Буренин Н. Е. Памятные годы, с. 187.
[16] Фурманов Дм. Собрание сочинений, т. 4, с. 46—47.

[17] Обращение Общества народной самобытной музыки цитируется по экземпляру, предоставленному для публикации дочерью композитора — Н. И. Сац.

[18] Путь правды, 1914, 29 и 30 апр., 3 мая. Вечер состоялся 3 мая 1914 года в зале Тенишевского училища.

[19] Биржевые ведомости (веч. вып.), 1913, 1 февр.

[20] Из письма Н. Е. Буренина А. М. Горькому (май 1913 г.). Цитируется по копии, сохранившейся в архиве Н. Е. Буренина.

[21] Буренин Н. Е. Памятные годы, с. 184.

[22] Там же, с. 3.

[23] Исбах А. Большая жизнь. — В кн.: У истоков партии. М., Госполитиздат, 1963, с. 433.

[24] Обращение Общества изящных искусств цитируется по экземпляру, предоставленному для публикации А. А. Флейшером.

[25] Цитируется по копии письма Н. Е. Буренина М. Ф. Андреевой от 16 июня 1930 г. Архив Н. Е. Буренина.

[26] Солдатская правда, 1917, 11 мая (27 апр.). Статья В. И. Невского была напечатана без подписи.

[27] Воспоминания М. Л. Сулимовой (1881—1969) цитируются по записи ее бесед с автором книги (февраль — март 1964 г.). См. также статьи М. Л. Сулимовой «Начало грозы» (Октябрь, 1957, № 2), «Это будет последний и решительный бой...» (Нов. мир, 1957, № 6).

[28] Кедров М. С. Из красной тетради об Ильиче. М., Госполитиздат, 1957, с. 9—10.

[29] ЦПА ИМЛ, фонд Всесоюз. об-ва старых большевиков, личное дело М. С. Кедрова (1878—1941).

[30] Кедров М. С. Всероссийская конференция военных организаций РСДРП(б). — Пролетарская революция, 1927, № 6.

[31] Из письма Н. Е. Буренина в редакцию журнала «Советская музыка» от 27 декабря 1959 г. (частично опубликовано в журн. «Сов. музыка». 1964, №11).

III. НА СЛУЖБЕ РЕВОЛЮЦИИ

«НЕСМОТРЯ НА МЕРЫ ШПИОНСКОГО НАДЗОРА...»

[1] ЦГАОР, ф. 102, 1898.

[2] *Т. Х.* Внутреннее обозрение. — Заря, 1901, № 2—3.

[3] Новые рогатки. — Искра, 1901, октябрь.

[4] Цит. по ст.: Хант Г. От первой ссылки к марксистскому кружку.— Нов. мир, 1959, № 4.

[5] Воспоминания И. Р. Белопольского цитируются по рукописи его статьи «Первое большевистское издательство „Вперед“ в Одессе в 1904—1905 гг.». БЛ.

[6] Петербургский листок, 1902, 27, 28 ноября.

[7] Искра, 1903, 15 янв.

[8] Красин Л. Б. Дела давно минувших дней. М., Мол. гвардия, 1934, с. 94.

[9] ЦГАОР, ф. 102, дело «О спектаклях, концертах, публичных лекциях и заседаниях, устраиваемых обществами и отдельными лицами, 1913 г.»

[10] Борьба, 1905, 1 дек.
[11] Курская А. С. Заметки о 1905 годе.— В кн.: На баррикадах. М., Моск. рабочий, 1955, с. 188.
[12] См.: Ерман Л. К. Интеллигенция в первой русской революции. М., Наука, 1966, с. 230, 272.
[13] Первая боевая организация большевиков 1905—1907 гг. 2-е изд. М., Старый большевик, 1934, с. 191—196.
[14] Кожин М. В. Строгановское училище в декабрьские дни.— Там же, с. 104—105.
[15] РМГ, 1905 (18—25 дек.), № 51—52, стб. 1277—1279.
[16] РМГ, 1905 (11 дек.), № 50, стб. 1238.
[17] Нов. жизнь, 1905, 28 ноября.
[18] Ведомости С.-Петербургского градоначальства, 1905, 8 апр.
[19] Театр и искусство, 1905, № 15, с. 231—232.
[20] См.: Янковский М. Римский-Корсаков и революция 1905 года. М., Музгиз, 1950, с. 53—67; Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М., Музгиз, 1955, с. 396; а также статьи-воспоминания Ан. Дроздова «1905 год в Ленинградской консерватории» и М. Ф. Гнесина «Н. А. Римский-Корсаков в общении со своими учениками» в журн. «Музыка и революция», 1926, № 1 и 2, 1928, № 7.
[21] «Могзаури» («Путешественник»), 1905, № 13, с. 202. На груз. яз. Журнал являлся в это время органом Тифлисской организации РСДРП. См. монографию Д. Ватейшвили «Из истории легальной рабочей печати Закавказья» (Тбилиси, Литература и искусство, 1963).
[22] Публикацию циркуляра Трепова о запрещении исполнения произведений Н. А. Римского-Корсакова (31 марта 1905) и текстов адресов и писем Римскому-Корсакову см. в цитируемой книге М. Янковского (с. 47—52, 62).
[23] РМГ, 1905 (11 декабря), № 50, стб. 1238.
[24] Н. А. Римский-Корсаков. Воспоминания В. В. Ястребцева. Л., Музгиз, 1960, т. 2, с. 366—367.
[25] Слово, 1905, 2 апр.
[26] РМГ, 1905, № 46, стб. 127.
[27] Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни, с. 233.
[28] РМГ, 1906 (26 февр.), № 9, стб. 221.
[29] Стасов В. В. Письма к родным. М., Музгиз, 1962, т. 3, ч. 2, с. 294.
[30] Горький А. М. Сочинения. М., 1954, т. 28, с. 377.
[31] Цит. по кн.: М. Ф. Андреева. М., Искусство, 1962, с. 84—86.
[32] Красный архив, 1936, № 5.
[33] Мицкевич С. И. Революционная Москва. М., 1940, с. 377.
[34] Буренин Н. Е. Памятные годы, с. 81.
[35] Гос. архив Ярославской области, фонд Ярославского губернского жандармского управления, 1905 г.
[36] Цит. по кн.: Лейберов И. Пламенный солдат революции. М., Госполитиздат, 1962, с. 23.
[37] Тычина Павло. Сочинения. М., Гослитиздат, 1960, т. 2, с. 294—295. Пер. А. Гатова.
[38] Воспоминания Н. И. Подвойского (1880—1948) цитируются по машинописной копии, хранящейся в архиве семьи Подвойских (Москва).
[39] Письмо Н. А. Подвойской к М. А. Дидрикиль (12 ноября 1904 г.) цитируется по оригиналу, хранящемуся в семейном архиве Подвойских. Сообщено Н. Е. Ефимовым.

[40] Цит. по кн.: Всероссийская политическая стачка в октябре 1905 года. М.; Л., Госполитиздат, 1955, ч. 1, с. 540.

[41] Гос. архив Ярославской области, фонд Ярославского губернского жандармского управления, 1905 г.

[42] ЦГАОР, ф. 102, дело «О студенческих организациях и беспорядках г. Москвы, 1912 г.»

[43] В огне революционных боев. Районы Петрограда в двух революциях 1917 г. Сборник воспоминаний старых большевиков-питерцев. М., Мысль, 1967, с. 14, 294.

[44] Салина Н. В. Жизнь и сцена. Л., ВТО, 1947, с. 163.

[45] Цитируется по публикации С. В. Шириной «Из полицейских архивов» (Театр, 1959, № 9, с. 120—128).

[46] Цитируется по стенограмме выступления О. Н. Мицкевич на вечере воспоминаний о 1905 годе (1930). См. также: Мицкевич О. Н. Партийное поручение. — В кн.: На баррикадах, с. 179—180.

[47] ЦГАОР, ф. 58 (Моск. губернского жандармского управления), 1905 г.

[48] Письма Л. В. Собинова Е. М. Садовской от 27 ноября (10 декабря) и 25 декабря 1905 года (7 янв. 1906) цитируются по кн.: Леонид Витальевич Собинов. Письма. М., Искусство, 1970, т. 1, с. 302, 324.

[49] Рус. слово, 1902, 28 янв.; Курьер, 1902, 30 янв.

[50] Рус. слово, 1902, 27 и 29 янв.

[51] ЦГАОР, ф. 102, особый отдел, дело «О чествовании писателей П. Вейнберга и Н. Михайловского..., 1902 г.»

[52] Семашко Н. А. Л. В. Собинов — общественник. — В кн.: Л. В. Собинов. Жизнь и творчество. М., Музгиз, 1937, с. 215—220.

[53] Воспоминания М. С. Неменовой-Лунц (1849—1954) цитируются по стенограмме вечера «Корифеи оперного искусства. Л. В. Собинов» (Москва, Центральный Дом работников искусств, 17 мая 1951).

[54] На оригинале эпиграммы Л. В. Собиновым проставлена дата: 19 авг. 1917. Квартира-музей Л. В. Собинова в Москве. Рукоп. фонд.

[55] Чуковский К. И. Собрание сочинений. М., Худож. лит., 1966, т. 2, с. 427—428.

[56] Белоручев В. Л. Славный путь.— Наш рупор, М., 1934, 19 окт.

[57] Письмо Л. В. Собинова Е. М. Садовской от 5(18) дек. 1905 г. — В кн.: Л. В. Собинов, т. 1, с. 305.

[58] Ремезов И. Л. В. Собинов. М., Музгиз, 1960, с. 144.

[59] Письмо В. Восходова цитируется по оригиналу, хранящемуся в квартире — мемориальном музее Л. В. Собинова. Рукоп. фонд. Переписка.

[60] Письмо Т. В. Шиффер (Карповой) Н. И. Собиновой (27 октября 1960 г.) цитируется по оригиналу, хранящемуся там же.

[61] Рус. слово, 1906, 18 и 19 ноября.

[62] Шмаков А. Письмо в редакцию. — Вече, 1906, 28 ноября.

[63] Письмо М. Н. Мейчика (19 сентября 1940 г.) цитируется по оригиналу, хранящемуся в собрании В. Н. Голубкиной и С. И. Лукьянова.

[64] Новости дня, 1905, 12 авг.

[65] Рус. ведомости, 1909, 30 окт.

[66] Скрябин А. Письма. М., Музыка, 1965, с. 520, 539.

[67] Волгарь, 1910, 9 дек.

[68] ЦПА ИМЛ, фонд Всесоюз. об-ва старых большевиков, личное дело О. Н. Мицкевич (1882—1958).

[69] Цитируется по неопубликованной записи беседы О. Н. Мицкевич с С. В. Шириной (Москва, 15 февраля 1955).

[70] ЦГАОР, ф. 102, особый отдел, 1914 г.

[71] Там же.

[72] Там же.
[73] Ходотов Н. Н. Близкое — далекое. М.; Л., Academia, 1933, с. 368—369.
[74] Гопнер С. И. В. И. Ленин в Париже. — В кн.: Воспоминания о В. И. Ленине. М., 1969, т. 2, с. 295—296.
[75] Людвинская Т. Ф. В Териоках и Париже. — Там же, с. 290—291.

КОНЦЕРТ ШАЛЯПИНА

[1] Письма Н. Е. Вилонова (1885—1910) цитируются по оригиналам, хранящимся в ЦПА ИМЛ, фонд Н. Е. Вилонова.
[2] Цит. по кн.: Летопись жизни и творчества А. М. Горького. М., Изд-во АН СССР, 1958, т. 1, с. 415.
[3] РМГ, 1907, № 35—36, стб. 757.
[4] Киевские отклики жизни, 1906, 13 авг.; Театр и искусство, 1906, № 35, с. 526.
[5] Ф. И. Шаляпин. М., 1976, т. 1, с. 202.
[6] Шаляпин Ф. И. Маска и душа. Париж, Современные записки, 1932, с. 207 (в дальнейших ссылках: Маска и душа).
[7] Отголоски жизни (Киев), 1906, 23 апр. и 1 мая.
[8] Киевская заря, 1906, 19 апр.
[9] ЦГАОР, ф. 102, оп. 115. Дело по надзору за перепиской частных лиц, 1905 г.
[10] Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 199, 201.
[11] Цит. по ст.: Межирова С. Концерт Шаляпина. — Правда Украины, 1963, 8 мая.
[12] Театр и искусство, 1906, № 21, с. 335. См. также: Киевская заря, 1906, 30 апр.; Отголоски жизни, Громадьска думка, Киев, 1906, 1 мая.
[13] Речь Шаляпина излагается по газетному отчету (см.: Громадьска думка, 1906, 1 мая).
[14] Отголоски жизни, 1906, 19 апр.
[15] По поводу тенденциозных постановок на сцене казенных театров.— Моск. ведомости, 1906, 1 ноября.
[16] ЦГАОР, ф. 102, оп. 115, д. 695 («О преступной пропаганде среди рабочих, 1904 г.»), л. 62—63.
[17] Моск. ведомости, 1906, 1 ноября.
[18] Шебуев Г. Актерское счастье. Куйбышев, 1964, с. 31—32.
[19] Маска и душа, с. 191—192.
[20] *Lolo* [Л. Мунштейн]. На мотивы шаляпинских песен.— Киевская заря, 1906, 3, 4, 5, 12 и 21 мая.
[21] Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 203; Маска и душа, с. 207.
[22] Отклики жизни, Киевская заря, 1906, 1 мая.
[23] Маска и душа, с. 208.
[24] Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 224.
[25] Центр. гос. архив УССР, ф. 275 (Киевского охранного отделения), оп. 1, д. 226 («Об установлении наблюдения за деятельностью Киевской организации РСДРП, 1906 г.»), л. 112.
[26] Киевские отголоски жизни, 1906, 13 авг.
[27] Киевская речь, 1906, 19 сент.
[28] Киевлянин, 1906, 20 сент.

[29] Цит. по кн.: Первая русская революция и театр. М., Искусство, 1956, с. 188—189.
[30] Рус. ведомости, 1905, 20 окт. Там же о пении Шаляпиным «Дубинушки» в «Метрополе».
[31] Горький М. Собрание сочинений. М., 1953, т. 20, с. 645—647.
[32] Теляковский В. А. Воспоминания. Л.; М., Искусство, 1965, с. 645—647.
[33] Воспоминания Васо Арабидзе цитируются по записи его жены, народной артистки ГССР Е. Г. Амираджаби. Сообщено С. В. Шириной.
[34] Рус. слово, 1909, 3 мая.
[35] Вече, 1906, 15 и 20 окт.
[36] Отголоски жизни, 1906, 1 мая. О том же — и в цитируемых ниже отчетах «Громадьской думки» и «Театра и искусства».
[37] Громадьска думка, 1906, 1 мая.
[38] Театр и искусство, 1906, № 21, с. 335.
[39] Маска и душа, с. 181.
[40] Ермак Л. К. Интеллигенция в первой русской революции. М., Наука, 1966, с. 271.
[41] Воспоминания А. И. Горчилина цит. по кн.: 50 лет первой русской революции. Материалы научной сессии Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. М., Госполитиздат, 1956, с. 235.
[42] Цитируется по публикации Л. Шалагиновой «Новые страницы биографии Шаляпина» (Лит. Россия, 1963, 15 февр.).
[43] Цит. по кн.: Андроников И. Я хочу рассказать вам... М., Сов. писатель, 1962. с. 361—362.
[44] Горький М. Сочинения. М., 1954, т. 28, с. 286.
[45] Цитируется по записи воспоминаний О. Н. Мицкевич, сделанной С. В. Шириной 15 февраля 1955 г.
[46] ЦГАОР, ф. 102, оп. 112, д. 11147 («О помощнике присяжного поверенного С. С. Старынкевиче, 1905 г.»), л. 28—28 об.
[47] Ф. И. Шаляпин, т. 1, с. 343.
[48] Там же, с. 343.
[49] Янковский М. О. Шаляпин. Л., Искусство, 1972, с. 297—298.
[50] Теляковский В. А. Воспоминания, с. 294.
[51] Документы о революционных событиях 1905—1907 гг. в Якутии. Якутск, 1937, с. 146.

IV. МУЗЫКА В ЖИЗНИ БОЛЬШЕВИКА

«РАБОЧИЕ ПОЮТ!»

[1] Правда, 1912, 4 мая. В позднейших перепечатках басни Д. Бедным после последних слов была сделана приписка («мораль»): «Когда рабочий плачет, тогда хозяин скачет, когда рабочий весел, хозяин нос повесил» (Бедный Д. Сочинения, т. 1, с. 851).
[2] Lammel I. Lenin und das deutsche Arbeiterlied. Sonntag, 1970, 6 Dez.
[3] Из эпохи «Звезды» и «Правды». М., ГИЗ, 1921, вып. 2, с. 142—179.
[4] Томазов Н. Портные. — Правда, 1913, 27 мая.
[5] Путь правды, 1914, 16 апр.
[6] Путь правды, 1914, 3 мая.

[7] Цитируется по записи беседы В. И. Зеленского (1890—1965) с автором (Москва, ноябрь 1962 г.).

[8] Путь правды, 1914, 6, 10 мая и др.

[9] Цитируется по записи беседы А. А. Флейшера с автором (Ленинград, ноябрь 1959 г.).

[10] Антонов А. А. Путь к сердцам. — Худож. самодеятельность, 1957, № 6, с. 13—14.

[11] М. В. Фрунзе. Воспоминания друзей и соратников. М., Воениздат, 1956, с. 49—50, 127—129.

[12] Булычев В. А. Год за годом в музыке. Цитируется по копии рукописи, переданной в 1962 году вдовой В. А. Булычева в Музей музыкальной культуры имени М. И. Глинки в Москве.

[13] Чемоданова Е. Из прошлого. — Сов. музыка, 1948, № 7, с. 59—62.

[14] Майский И. М. Из лондонских воспоминаний. — Нов. мир, 1968, № 5, с. 58.

[15] Кржижановский Г. М. Песни борьбы. — Сов. культура, 1955, 22 дек.

[16] Шорина М. Дружба, скрепленная единством цели. — Муз. жизнь, 1966, № 21.

[17] Слуцкий Б. Память. М., Сов. писатель, 1957, с. 60—61.

«КРАСНЫЙ СКРИПАЧ»

[1] ЦПА ИМЛ, фонд Всесоюз. об-ва старых большевиков, личное дело Э. Сермуса (1878—1940).

[2] Там же.

[3] Из письма Э. Сырмуса А. М. Горькому (16 сентября 1931). Цитируется по фотокопии, хранящейся в Музее театра и музыки ЭССР (Таллин).

[4] Рукопись воспоминаний Э. Сырмуса «Моя встреча с Лениным» хранится в мемуарном фонде Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС. Опубликована со вступительной статьей Сим. Дрейдена «Красный скрипач» и выдержками из автобиографии (1932) Э. Сырмуса в журн. «Муз. жизнь», 1966, № 22, с. 4—5.

[5] Луначарский А. Пролетарский скрипач. — Парижский вестник, 1912, 23 ноября. Впервые перепечатано (со вступительной статьей Сим. Дрейдена «Памяти музыканта-революционера» и публикацией А. Тамаркина «Письма Э. Сырмуса») в журн. «Сов. музыка», 1963, № 11, с. 46—50.

[6] Отношение Эстляндского жандармского управления от 20 января 1914 г. за № 184. Цитируется по фотокопии, хранящейся в Музее театра и музыки ЭССР.

[7] ЦПА ИМЛ, фонд Всесоюз. об-ва старых большевиков, личное дело Э. Сермуса; Сов. Эстония, 1978, 14 июля.

[8] Сермус Э. Красному Кронштадту. — Красный Балтийский флот, 1919, 9 дек.

[9] Морнинг стар, 1977, 4 янв. На англ. яз.; Сов. Эстония, 1978, 13 и 19 июля.

[10] Красная газета, 1919, 30 марта.

[11] *Я. Вл.* Коммунисты за работой. — Пламя, Пг., 1919, № 6.

[12] *Моряк Масальский.* Митинг-концерт в Онфлоте. — Красный Балтийский флот, 1919, 2 дек.

[13] Красный Балтийский флот, 1919, 9 дек.

[14] Отношение департамента полиции от 22 марта 1904 г. за № 1357. Цитируется по фотокопии, хранящейся в Музее театра и музыки ЭССР. Сообщено А. Тамаркиным.

[15] Красный Балтийский флот, 1919, 29 ноября.

[16] ЦПА ИМЛ, фонд Всесоюз. об-ва старых большевиков, личное дело Э. Сермуса.

[17] Цитируется по печатной листовке «Скрипач тов. Сермус» (1925). Архив А. М. Горького.

[18] Материалы зарубежной прессы цитируются здесь и далее по вырезкам из газет, хранящимся в фондах Сырмуса в ЦПА ИМЛ и Музее театра и музыки ЭССР.

[19] ЦПА ИМЛ, фонд Всесоюз. об-ва старых большевиков, личное дело Э. Сермуса.

[20] Сырмус Э. Письма красноармейцев. Как меня приняла родина.— Классовая борьба, 1919, № 1. На эст. яз.

[21] Из книг, посвященных Э. Сырмусу, следует в первую очередь назвать монографию Харри Кырвитса «Эдуард Сырмус — красный скрипач», изданную в Таллине издательством «Ээсти раамат» в 1968 г. на эстонском, а в 1972 г. на русском языке и в 1978 году — в переводе на немецкий язык Германским музыкальным издательством в Лейпциге (со вступительной статьей д-ра Вернера Капфенбергера о деятельности Сырмуса в Германии в 1922—1932 гг.). См. также брошюры: Эдуард Сырмус. Под ред. А. Тамаркина. Таллин, Музей театра и музыки ЭССР, 1968; Хеллер Ильза. Юлиус Эдуард Сырмус. Галле (ГДР), 1975. На нем. яз.

[22] См.: Сов. Эстония, 1978, 22 сент. Там же — интервью с женой Э. Сырмуса — Вирджинией Сырмус, перепечатанное из «Морнинг стар».

«ВСЕ МЫ БЫЛИ ЛЮБИТЕЛЯМИ МУЗЫКИ...»

[1] Воспоминания Е. Д. Стасовой (1873—1966) цитируются здесь и далее по ее книге «Воспоминания» (М., Мысль, 1969) и по записям ее бесед с автором (1959—1961). См. также: Стасова Е. Д. Из прошлого. — Сов. музыка, 1956, № 2, с. 17.

[2] Воспоминания М. О. Янковского (1898—1972) цитируются по его письму С. Дрейдену от 26 августа 1967 г. и записи бесед с ним автора. Письма Е. Д. Стасовой цитируются по оригиналам, переданным М. О. Янковским.

[3] Подляшук П. И. Богатырская симфония. М., Политиздат, 1977, с. 245, 246.

[4] Воспоминания о В. И. Ленине. М., 1968, т. 1, с. 401; т. 2, с. 217.

[5] Крупская Н. К. Из ответов на анкету Института мозга в 1935 г.— Там же, т. 1, с. 615.

[6] Письмо А. И. Елизаровой-Ульяновой (16 октября 1896 г.) цит. по публикации: А. И. Ульянова-Елизарова под надзором полиции (по документам Архива революции за 1886—1916 гг.). — Красный архив, 1935, т. 6/73.

[7] Цит. по ст.: Дрейден Сим. Киров и искусство. — Звезда, 1939, № 12.

[8] Дзержинский Ф. Дневники. Письма к родным. М., Мол. гвардия, 1958, с. 168, 169.

[9] Дзержинская С. С. Пламенный революционер.— В кн.: Рыцарь революции. М., Политиздат, 1967, с. 32.

[10] Воспоминания о соратниках В. И. Ленина.— Исторический архив, 1961, № 5, с. 177.

[11] Стасова Е. Д. Учитель и друг.— В кн.: Воспоминания о В. И. Ленине. М., 1969, т. 2, с. 217.

[12] Фосс Е. Н. А. Д. Цюрупа.— Огонек, 1928, № 21.

[13] Воспоминания Г. И. Романовского (1873—1941) цитируются по оригиналу его письма от 27 ноября 1936 г., хранящемуся в семье А. Д. Цюрупы.

[14] Воспоминания В. А. и Вс. А. Цюрупы цитируются по записи их беседы с автором (Москва, февраль 1965 г.).

[15] Фотиева Л. А. Из жизни В. И. Ленина. М., Политиздат, 1967.

[16] Писарев Д. И. Сочинения. М., Гослитиздат, 1956, т. 3, с. 491.

[17] Воспоминания о В. И. Ленине, т. 1, с. 115—116. Ольга Ильинична Ульянова (1871—1891) занималась в Казани в музыкальной школе А. А. Орлова-Соколовского.

[18] Письма О. И. Ульяновой к О. Щербо за 1888—1889 гг. цитируются по оригиналам, хранящимся в ЦГА ИМЛ.

[19] Воспоминания Л. А. Фотиевой (1881—1975) цитируются по записи бесед с ней автора книги (октябрь 1963 г., ноябрь 1967 г.).

[20] Писарев Д. И. Сочинения, т. 3, с. 451. Замечания Н. Г. Чернышевского к первым главам первой книги «Оснований политической экономии» Милля см. в кн.: Чернышевский Н. Г. Собрание сочинений. М., Госполитиздат, 1949, т. 11, с. 62—75.

ВЫБОР ЦЕЛИ

[1] Подляшук П. Товарищ Инесса. Документальная повесть. 3-е изд. М., Политиздат, 1973, с. 32, 40, 45, 48.

[2] Там же, с. 135—136.

[3] Смидович Г. Ф. Наш ленинская партия вела. Воспоминания. М., Политиздат, 1976, с. 79.

[4] Гречнев-Чернов А. С. Воспоминания о Ленине.— В кн.: О Владимире Ильиче Ленине. Воспоминания. 1900—1922 годы. М., Госполитиздат, 1963, с. 98; Запись беседы А. С. Гречнева-Чернова (1881—1968) с автором (Москва, октябрь 1964 г.).

[5] Воспоминания о В. И. Ленине. М., 1968, т. 1, с. 400, 401.

[6] Там же, т. 1, с. 428—429.

[7] Подляшук П. Товарищ Инесса, с. 138—139.

[8] Березина А. Дневник девушки. Запись от 27 января 1905. — Красная новь, 1928, № 11.

[9] Воспоминания о В. И. Ленине. М., 1968, т. 1, с. 286.

[10] Эссен М. М. Первый штурм. М., Мол. гвардия, 1957, с. 75—76.

[11] Фигнер М. Н. Брат и сестра. Конец одной легенды.— Театр, 1964, № 1, с. 104—105.

[12] Березина А. Дневник девушки. Запись от 8 ноября 1902.—Красная новь, 1928, № 11.

[13] ЦПА ИМЛ, фонд С. И. Гусева (1874—1933), д. № 6514.

[14] Свердлова К. Т. Таким был Ленин.— В кн.: Таким был Ленин. М., Политиздат, 1965, с. 110.

[15] Письма С. И. Гусева из Березова и Тобольска (1907—1909) тов.

Веньямину (В. Т. Качкову) цитируются по рукописным оригиналам. ЦПА ИМЛ, фонд С. И. Гусева.

[16] Драбкина Е. Черные сухари. М., Сов. писатель, 1963, с. 34.

[17] Там же, с. 315—319. Дата этого «вечера в Кремле» уточнена Е. Я. Драбкиной (1901—1974) в беседе с автором.

[18] Воспоминания о П. К. Штернберге (1865—1920) В. Н. Ладухина и А. Л. Налимова цит. по кн.: Реввоенсовет нас в бой зовет. М., Воениздат, 1967, с. 71—72, 100—101.

[19] Тимирязев К. А. Ученый-боец. Памяти П. К. Штернберга. — Сочинения. М., Сельхозгиз, 1939, т. 9, с. 415—422.

[20] Подляшук П. И. Повесть о «красном докторе». М., Моск. рабочий, 1967, с. 48—49.

[21] Подляшук П. И. Партийная кличка — Лунный. М., Политиздат, 1964, с. 85—86.

[22] Воспоминания о М. Н. Тухачевском (1893—1937) Л. В. Гусевой, В. Н. Ладухина, Е. Н. и О. Н. Тухачевских цит. по кн.: Маршал Тухачевский. Воспоминания друзей и соратников. М., Воениздат, 1964, с. 11, 17, 154—156, 158—161, 185. Воспоминания Д. М. Цыганова цит. по ст.: Юзефович В. А. Жизнь, наполненная музыкой. — Сов. музыка, 1978, № 11, с. 91—92. См. также: Никулин Л. Н. Тухачевский. М., Воениздат, 1963, с. 169. Воспоминания С. А. Самосуда (1884—1964) даны в записи автора книги.

[23] Шостакович Д. Д. Как мне его не хватает. — В кн.: Маршал Тухачевский, с. 224—226.

[24] Португалов В. Ночь.— Цит. по кн.: Тодорский А. Маршал Тухачевский. М., Госполитиздат, 1964, с. 91.

«У МЕНЯ БЫЛИ РЕВОЛЮЦИЯ И МОЦАРТ...»

[1] Воспоминания И. М. Майского о Г. В. Чичерине (1872—1936) цитируются по книге «Михаил Кольцов, каким он был» (М., Сов. писатель, 1965, с. 20—21) и по записи беседы с ним автора (1963).

[2] Любимов Н. Н., Эрлих А. Н. Генуэзская конференция. М., ИМО, 1963, с. 97.

[3] Зарницкий С., Сергеев А. Чичерин. М., Мол. гвардия, 1966, с. 226.

[4] Там же, с. 5.

[5] Кизельштейн Г. Из архива Г. В. Чичерина. — Огонек, 1963, № 48.

[6] Здесь и далее письма Г. В. Чичерина родным (брату — Н. В. Чичерину и его жене — Н. Д. Чичериной), так же как и первая редакция его работы о Моцарте, направленная в виде письма брату Н. В. Чичерину в июне 1930 года, цитируются по оригиналам, хранящимся в ГПБ, фонд Г. В. Чичерина. В последней редакции рукописи работы о Моцарте (1934 г.) имя адресата заменено тремя звездочками.

[7] Переписку Г. В. Чичерина и А. В. Луначарского о зарубежных гастролях Квартета имени Страдивариуса см. в кн.: Луначарский А. В. В мире музыки, с. 479—480.

[8] Чичерин Г. В. Моцарт. Л., Музыка, 1970, с. 22, 24.

[9] Самосуд С. А. Минувшее встает передо мною... — Сов. музыка, 1964, № 9, с. 82; Дрейден Сим. С. М. Киров и строительство советского театра.— Театр. альманах. Л., ВТО, 1948, с. 111—138.

[1] Луначарский А. В. Письмо в редакцию. — Вестн. театра, 1920, № 60, с. 7. Наряду с другими высказываниями А. В. Луначарского, не вошедшими в сборник «В мире музыки», перепечатано в статье: Дрейден Сим. Музыка и революция. — Сов. музыка, 1960, № 3, с. 45—60.

[2] Луначарский А. В. Задачи социал-демократического творчества.— Вестн. жизни, 1907, № 1, с. 120—139. См. также: Луначарский А. В. Собр. сочинений. М., 1967, т. 7, с. 154—166.

[3] Луначарский А. В. Великие сестры. — Музыка и революция, 1926, № 1, с. 14—19; В мире музыки, с. 123—130.

[4] Статьи А. В. Луначарского здесь и ниже цит. по кн.: В мире музыки, с. 123, 130, 261—262, 295—296, 320—321, 379—380, 426, 438—439; Луначарский А. В. Собр. сочинений, т. 3, с. 102; А. В. Луначарский о театре и драматургии. М., 1958, т. 1, с. 522.

[5] Воспоминания В. Л. Кубацкого цит. по кн.: Луначарский А. В. В мире музыки, с. 471.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Маркс К. 50, 54, 59, 91, 104, 131, 199, 200, 357—359, 362, 472, 498, 507
Энгельс Ф. 35, 50, 53, 54, 131
Ленин В. И. 8, 11, 17, 20, 22, 24—28, 40, 42—46, 48, 52, 59—61, 64, 65, 67, 74, 76, 77, 85, 93, 97, 104, 116—118, 123, 125, 126, 129—131, 133, 134, 137—141, 144—146, 151, 152, 154, 157, 159—161, 163, 165, 175, 184, 189, 199, 204, 206, 207, 210, 218, 219, 230, 247, 252, 269, 277, 280, 281, 295, 296, 298, 303, 304, 310—312, 316, 330, 331, 353, 354, 356, 357, 367, 368, 370, 372, 383, 401—406, 412, 413, 429—431, 443, 445, 446, 448—457, 459, 460, 463—465, 467, 469, 471, 473—475, 492, 497, 500, 504, 507, 510, 511, 513

Абрамян А. С. 306
Адамов Е. А. 494
Адашев А. И. 254, 320
Адрианов 224
Аймаутов Ж. 182
Айни С. С. 182, 186, 187
Акимов Н. П. 32
Акопян А. З, 102, 103, 113
Александров А. С. 302
Александрович А. Д. 284, 306
Алексеев И. 249
Алексин А. Н. 254
Алтаева-Ямщикова М. В. (Алтаев Ал.) 134
Альбер 197
Альберг И. 317
Андреев А. А. 266, 342, 343
Андреев Л. Н. 318, 348, 378
Андреева М. Ф. 273, 276, 277, 280, 295, 306, 330—333, 335, 391
Андроников И. Л. 394
Ан-ский С. 112
Антонов А. А. 417
Апресян В. 303
Апсит А. (Петров А. П.) 155, 156
Арабидзе В. 389
Аракишвили Д. И. 183
Аралов С. И. 224
Аренский А. С. 481
Арик М. 42, 43
Арле-Тиц (Утина) К. Г. 284, 288
Арманд А. Е. 461
Арманд И. Ф. (Инесса) 3, 458, 461—466
Артем (Сергеев А. С.) 374, 375
Арцыбашев М. П. 135
Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) 288
Ауэр Л. С. 429
Ахматова А. А. 376

Бабеф Г. 60
Бабушкин И. В. 207
Бакунин М. А. 496
Балакирев М. А. 330
Барамашвили О. Н. 255
Барсов 311
Барсова В. В. 351
Бассалыго Д. Н. (Родион Дм.) 216, 224
Батов П. И. (Пабло Фриц) 193
Бауман Н. Э. 304, 344
Бах И.-С. 289, 290, 432, 433, 482
437, 449—454, 464, 477, 480,
Бебель А. 312, 402

Бедный Демьян (Придворов Е. А.) 3, 155, 265, 268, 343, 401, 404
Безыменский А. И. 157
Бейбулатов Т. 182
Белецкий С. П. 365, 366
Белинский В. Г. 488
Белопольский И. Р. 311, 312
Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) 318
Бельский С. М. 198
Белявская Н. А. 301
Беляков А. А. 79
Бенсловский Р. 348
Берггольц О. Ф. 153, 157
Беренс Н. В. 146
Берзинь Я. А. 450
Берио Ш. 464
Берлиоз Г. 147
Берс А. А. 228
Бетховен Л. 216, 217, 222, 233, 234, 241, 271, 278, 360, 449, 452, 453, 455, 461, 462, 464, 465, 477, 480, 482, 488, 490, 496
Бильдштейн Ю. Г. (Ван-Орен Ю.) 284, 289, 290
Бинкис 101
Бирзал Я. П. 140
Бисмарк О. 493
Бихтер М. А. 284
Блейхман Ю. И. 322
Блок А. А. 143, 147, 157, 343
Блуменфельд Ф. М. 322, 327—329
Блюмберг 342
Боборыкин П. Д. 346
Богданович 208
Богданович А. В. 349, 350
Больска А. Ю. 328
Бонч-Бруевич В. Д. 42, 50, 64, 65, 70, 79, 257
Бооль Н. К. 387
Борецкая (Журавлева) М. В. 268, 269
Борисовский В. В. 482
Бородин А. П. 329, 448
Бош Е. 178
Брагинский И. С. 189
Брамс И. 453
Браудо Е. М. 494
Браун Л. 312
Бренко А. А. 224
Бриан М. И. 284
Брокдорф-Ранцау У. 488
Бронфин Е. Ф. 494
Брошон П. 28
Брюсов В. Я. 301, 318
Брюшков Ю. В. 483
Бугров 264
Булычев В. А. 419, 420
Буренин Н. Е. 3, 273—285, 287—292, 295—297, 305, 306, 331, 332, 335, 442—444, 512
Бурьянов А. Ф. 246
Бутаев К. 182
Бутомо-Названова О. Н. 284
Бутягин А. 348
Буш Э. 259

Вагнер Р. 453, 490, 503, 504
Вайнерт Э. 42, 121
Вайян Э. 42
Вальтер Б. 492
Ван-Орен Ю. см. Бильдштейн Ю. Г.
Варк О. Я. 95
Василенко С. Н. 223, 224, 325
Васильев П. В. 451
Васильев-Буглай Д. С. 155, 175, 177, 255
Вахтангов Е. Б. 224
Вейнберг П. И. 346, 347
Вейнберг Я. В. 254
Величкина (Бонч-Бруевич) В. М. 267
Венявский А. 205, 233, 464
Вербицкий 253
Верди Д. 324
Вержбилович А. Е. 327, 328
Верховинец В. Н. 175, 179
Вилонов Н. Е. (Заводской М.) 370, 371
Вильбушевич Е. В. 254, 363
Вильде Б. В. 197
Вильямс А. Р. 140, 142, 152
Виноградская П. С. 466, 478
Витачек Е. Ф. 480
Витте С. Ю. 349
Вишневский Вс. В. 158, 162, 195
Владимирский М. Ф. 145
Войнаровская Ц. 448
Войтенко В. А. 284, 286
Володарский В. (М. М.) 298
Воробьев А. Е. 394

Воровский В. В. (Орловский П.) 3, 219—222, 458, 506
Вороной М. К. 179, 181, 252
Восходов В. 351
Вургун С. 190
Вучкович В. 255
Выговская М. И. 362

Гаджибеков У. 175, 189, 190
Гайдебуров П. П. 209, 241, 242
Гайдн И. 419, 453
Галеви Ж. 357
Галлен А. 333
Гамбург И. К. 418
Гарибальди Дж. 193
Гартевельд В. Н. 177, 262, 263, 265, 300
Гаршин В. М. 244
Гастев А. К. 239
Гатов А. Б. 42, 55
Гед Ж. 42, 65
Гедике А. Ф. 177, 325, 386
Гедройц К. К. 318
Гейне Г. 503
Гель Ф. 42
Гендель Г.-Ф. 289, 452
Геркен-Миттерман Б. 341
Герцен А. И. 11
Герценберг Ф. Г. 284
Гете И. 25, 493
Гиммельман А. 286
Гиппиус Е. В. 42, 56, 82, 148, 150
Гиппиус З. Н. 143, 147
Глазунов А. К. 77, 284, 321, 322, 325, 327—330, 333, 395
Глинка М. И. 226, 239, 242, 278, 284, 300, 378
Глиэр Р. М. 325, 386
Глюк Х.-В. 453
Гнесин М. Ф. 237—240, 325, 427, 512
Гоголь Н. В. 242, 244, 245
Головацький В. 180
Голубкина А. С. 357—359
Голубкина В. Н. 358
Гольденвейзер А. Б. 225, 231—233, 259, 260, 325, 427, 512
Гоппер С. И. 367
Гордеева В. В. 281
Гордон М. 286
Горев Д. А. 342
Горелкин Г. А. 138
Горский Г. 189
Горький А. М. 8, 9, 74, 75, 88, 89, 126—128, 157, 165, 211, 212, 231, 241, 252—262, 272—277, 279—285, 290, 292—294, 301, 306, 312, 318, 330—335, 355, 366, 367, 370, 371, 373, 377, 378, 382, 386—389, 391, 392, 394, 395, 430, 500, 512
Госсек Ф.-Ж. 508
Госслен А. 40, 41
Гофман Т.-А. 503
Гречанинов А. Т. 322
Гречнев-Чернов А. С. 464
Григ Э. 241, 300, 453
Грожан Д. С. 318
Гронская-Никольская 245
Грубишич М. 317
Гудзенко С. А. 197
Гулак-Артемовский С. С. 336
Гулиа Г. Д. 184
Гулиа Д. А. 182, 184
Гусев Е. И. 3, 9, 455, 458, 468—475, 477—479
Гусева Л. В. 482
Гуттузо Р. 192
Гюго В. 22

Давиденко А. А. 40
Давыдов А. М. 317
Давыдов В. Н. 317
Давыдов К. Ю. 322
Дадиани Ш. Н. 183
Дадонов В. 207
Дакен Л.-К. 234
Даль В. И. 152
Данилин Ю. И. 42
Дантон Ж. 60
Даргомыжский А. С. 242, 244, 271, 278, 300, 378, 475
Дебюсси К. 453, 488
Дежейтер А. 33, 34
Дежейтер П. 3, 30—36, 40, 41, 43, 48, 57, 103, 108, 148, 167—175, 182
Делессаль 166
Деникин А. И. 158
Денисов 345
Денисова Е. Д. 225
Державновский В. В. 77, 360
Детлаф 71, 73
Дзержинская С. С. 101, 448, 450

Дзержинский Ф. Э. 447, 448
Дзиган Е. Л. 158
Дивильковский И. 168
Дидрикиль М. А. 339
Дикий А. Д. 224
Динген И. 472
Добровейн И. А. 219
Додонова А. А. 317, 345
Домбровский Я. 193
Доннер Э. Н. 284, 290
Дорохов А. А. 158
Драбкина Е. Я. 469, 473
Драбкина Ф. И. 281
Друскин М. С. 42, 79
Дун А. З. 74
Дункан А. 492
Дюгмеджиев Л. 83
Дюпон П. 150

Егоров К. А. 265, 266
Егорова В. 417
Елизаров М. Т. 446
Енукидзе А. С. 453
Еремин 384
Ерман Л. К. 392
Есипова А. Н. 327, 450

Жаров А. А. 158, 159
Жиляев Н. С. 483
Жорес Ж. 42
Журавленко П. М. 247, 284, 286

Забочень М. К. 55
Забурдаев Н. А. 382
Закопайко М. 284, 286
Закржевский Ю. Ф. 356, 357
Залка М. 193
Заломов П. А. 9, 90
Зарницын А. 55
Затаевич А. В. 114
Зверев Р. Я. 56
Зелинский В. И. (Леонтий Котомка) 415, 416
Землячка Р. С. 224
Зилоти А. И. 272, 327—330
Зимин С. И. 205, 206, 213
Зорина Л. 267
Зубатов С. В. 347
Зубов 235
Зэваэс А. 40—42

Иванов Б. И. 363, 413
Иванов Вс. В. 261
Игнатьев А. М. 303
Игумнов К. Н. 225, 386
Ильина К. 417
Инар Г. 168, 169
Иориш В. Я. 255
Ипполитов-Иванов М. М. 325

Кавальери Л. 374
Казальс П. 329
Казаченко Г. А. 317
Калинин М. И. 461, 494
Калинников В. С. 285, 301
Каляев И. П. 348
Канина О. К. 301—303
Каппус Р. 333
Кант И. 472
Каратыгин В. Г. 284
Кармен Р. Д. 193
Касаткина-Михалева Н. П. 284
Кастальский А. Д. 148, 149, 175, 177, 386
Касторский В. И. 317
Катуар Г. И. 325
Кауфман Н. 83
Качалов В. И. 225, 287, 289, 317, 344, 345, 351, 391, 427
Кашен М. 33
Кедров М. С. 3, 131, 298, 303—305, 340, 458
Келдыш Ю. В. 441
Кенеман Ф. Ф. 285, 300, 378
Кепитис Я. 255
Керашев Т. М. 182, 191
Керенский А. Ф. 349
Кийск К. 439
Кирилличев А. И. 425
Кириллов В. Т. 306
Кирков Г. 259
Киров С. М. 86, 154, 199, 220, 446, 498
Клеман Ж. 368
Книппер-Чехова О. Л. 289, 319
Коган П. Д. 193
Кожин М. В. 319
Козловский И. 42
Коллонтай А. М. 65, 140, 298
Колчак А. В. 158, 475
Кольцов М. Е. 171, 486, 487
Комин-Александровский М. А. 89, 425

Комиссаржевская В. Ф. 314, 317, 391
Комянова А. 259
Кон Ф. Я. 170
Коренева Л. М. 289
Коржев Г. М. 162—164
Корженевский И. П. 90
Короткевич В. С. 185
Короткин Б. И. 494
Корсакас К. 99
Корш Ф. Ф. 213
Кос-Никольский А. И. 255
Котов Г. 366
Котомка Л. см. Зеленский В. И.
Коутс А. 492
Коц А. Я. 3, 41, 43, 50—53, 55—60, 64, 68—70, 74, 83, 88, 94, 104, 112, 127, 173, 180, 183, 185, 198
Красиков П. А. 450, 455, 458, 473, 474
Красин Л. Б. 166, 277, 314, 331, 420
Краснощеков В. И. 424
Крат П. 180
Крейн А. А. 255
Крейн Д. С. 216, 218, 219, 237, 282, 317
Крейслер Ф. 432, 437
Кржижановский Г. М. 3, 7, 9, 10, 45, 46, 48, 66, 421, 458
Кривов И. П. 480
Кричевский Б. Н. 43
Кругликов С. Н. 325
Круминь Я. 96
Крупская Н. К. 12, 24, 44—46, 123, 278, 344, 356, 368, 445, 449, 463—465, 467, 473, 474, 497
Крыленко Н. В. 86, 453
Крылов И. А. 130
Кубацкий В. Л. 505
Куделли П. Ф. 244, 245
Кузин А. 162
Кузин М. 162
Кузнецова-Бенуа М. Н. 317, 328
Куйбышев В. В. 337
Купала Я. (Луцевич И. Д.) 181, 185
Купер М. А. 211
Куперен Ф. 437, 453
Курганов А. С. 318
Курзнер П. Я. 211, 284
Куркулис П. 100, 101
Курская А. С. 317
Курский Д. И. 348, 450
Кусевицкий С. А. 453, 499
Куценький О. 12
Кырклинская Е. 65
Кюи Ц. А. 285, 301

Лабинский А. М. 453
Лавров П. Л. 112, 126, 127
Ладухин В. Н. 475, 480
Ламмель И. 403
Лаурашас В. 255
Лафарг Л. 50
Лафарг П. 42, 50
Лахути А. 182, 187
Лебедев В. Ф. 351
Левина З. А. 172, 255
Ленцов Д. см. Одинцов Д. Я.
Леонидзе Г. Я. 183
Леонтович Н. Д. 175
Леонтьев А. Л. 89
Лепешинская О. Б. 45, 65
Лепешинский П. Н. 45, 46, 65, 455
Лепин 122
Лермонтов М. Ю. 215, 242, 244, 285
Лесман И. А. 284, 290
Либединский Ю. Н. 190, 191
Либкнехт В. 41, 124
Либкнехт К. 312
Лизогуб Д. А. 448
Линева Е. Э. 225
Линенберг Г. 375
Липатов А. Г. 302
Липковская Л. Я. 211
Лист Ф. 360, 452—454, 466
Листопадов А. М. 217
Литвинов М. М. 432
Логинов И. С. 136
Логинова Е. А. 260
Лодий З. П. 284
Лосский В. А. 319
Лужский В. В. 287
Лукхардт 50
Лукьянов С. И. 358
Лукьянова Г. П. 424
Луначарский А. В. 3, 65, 126, 137, 203, 226—229, 259, 431, 450, 458, 488, 492, 494, 497, 499—510

Лысенко Н. В. 109—111, 245
Лысенко О. Н. 110
Людвинская Т. Ф. 368, 462, 465
Люксембург Р. 496
Люлли Ж.-Б. 282
Лядов А. К. 77, 327—329

Мазанов И. П. 464
Майский И. М. 420, 486, 487
Макаров М. Я. 351
Малышев С. В. 271—273
Манизер М. Г. 301
Мао Цзэдун 63
Маркус М. Л. 446
Марто А. 431
Мартов Л. (Цедербаум Ю. О.) 353, 474
Марцинковский Е. 348
Массалитинов Н. О. 289
Массалитинова В. О. 224
Маширов (Самобытник) А. И. 281, 306
Маяковский В. В. 128, 146, 154, 155, 157, 167, 170, 179, 440
Мегюль Э.-Н. 150, 508
Медведенко С. 375
Мейчик А. Д. 306
Мейчик М. Н. 358—362, 427
Меликян Р. О. 104, 113, 175
Мельшин Л. (Якубович П. Я.) 379
Мендельсон-Бартольди Ф. 222, 480
Менжинская В. Р. 278
Менжинский В. Р. 337
Меншиков А. Д. 472
Месхи К. 107
Милль Л. 459
Михайлов А. А. 302
Михайлов М. Л. 22
Михайловский Н. К. 346, 347
Мицкевич А. 316
Мицкевич О. Н. 317, 344, 345, 352, 360, 361, 395
Мицкевич С. И. 332
Мишель Л. 33
Мозжухин А. И. 211
Монаева Е. Н. 301
Монтегюс Г. 123, 368
Монюшко С. 300
Морозов Г. А. 480
Морозов С. В. 362
Морской Г. А. 328
Москвин И. М. 287, 319, 342
Моцарт В.-А. 234, 241, 452, 453, 464, 480, 487, 490, 492—496
Муль Г. М. 237
Мунштейн Л. Г. (Lolo) 380, 382, 385, 386
Мурадели В. И. 424
Мурашкин П. П. 375, 381
Мусоргский М. П. 212, 226, 239, 241, 242, 248, 271, 278, 285, 301, 322, 333, 378, 480
Мясников А. Ф. 218

Надсон С. Я. 215
Найденов Н. 286
Налимов А. Л. 475
Невзорова-Кржижановская З. П. 9
Невский В. И. 297, 298
Нежданова А. В. 211, 319
Немирович-Данченко Вл. И. 287
Нестеров А. А. 255
Никитин В. В. 318
Никитина Н. Л. 226
Никулин Л. В. 482
Ноак В. 403
Нобель 136, 282, 290
Ноздрин А. Е. 92
Нуредзин В. 188, 189
Нэлепп Г. М. 481

Обер Ф. 324
Оборин Л. Н. 483
Обух В. П. 317
Огарев Н. П. 11
Одинцов Д. Я. (Ленцов Д.) 213
Одоевский В. Ф. 503
Озолс К. 488
Ойунский П. 182, 186
Ольбрахт И. 160
Ольминский М. С. («Галерка», Витимский А.) 45, 126
Опаровский П. Н. 301

Орджоникидзе Г. К. (Серго) 182, 183, 461
Оссовский А. В. 272
Островский А. Н. 241, 242

Павличенко С. А. 245
Павлов И. И. 286, 362
Павлов-Сильванский Н. П. 348
Пагава К. 73
Паганини Н. 432, 437
Пазовский А. М. 211
Панина С. В. 209, 210, 282
Пашалишвили С. И. 182, 183
Пашенная В. Н. 317, 318
Пегельман Х. 3, 94
Пергамент Р. С. 255
Петренко Е. Ф. 328
Петри Э. 492
Петров Ф. Н. 418
Петровский Г. И. 208, 247
Пешкова Е. П. 254, 262, 331
Пинкензон М. 195
Пирогов Г. С. 211
Писарев Д. И. 455, 456, 459
Пичета В. И. 224
Плевицкая Н. В. 445
Плеханов Г. В. 41, 65, 245, 246, 353, 474
Победоносцев К. П. 349
Погодин Н. Ф. 146
Подвойская Н. А. 339
Подвойский Н. И. 3, 131, 132, 298, 302, 335—341, 458
Подляшук П. И. 477
Поженян Г. М. 196
Полевой (Кампов) Б. Н. 195
Поливанов Н. К. 250
Полонский В. П. 248
Полонский Я. П. 419
Полоцкая-Емцова С. С. 306
Поморский А. Н. 306
Попов М. 194
Потемкин В. П. 343
Потемкина Н. 417
Потехверашвили К. Г. 175, 183
Потье М. 19
Потье Н. 19
Потье О. 19
Потье Р.-Ж. 19
Потье Э. 3, 15, 19, 20, 22—35, 40—43, 46, 48, 50, 53—60, 65, 91, 97, 98, 101, 108, 109, 118, 125, 138, 180, 181, 184, 185, 196, 198, 368, 401, 402, 404, 413
Прибыткова З. А. 272
Привалов И. Е. 240
Прокопьев М. Н. 112
Прокофьев А. А. 165
Проминский И. Л. 44, 45
Прохоров Я. 285, 286
Пуришкевич В. М. 270
Пушкин А. С. 25, 215, 242, 244, 285, 495
Пятницкий К. П. 394
Пятницкий М. Е. 320, 351

Равель М. 453
Радин Л. П. 66
Разин С. Т. 87, 88, 418
Райнис Я. 96, 97
Рамо Ж.-Ф. 282
Рахманинов С. В. 241, 272, 301, 322, 325, 358, 386, 453
Рекашюс В. 100
Ренчицкий П. Н. 253, 254
Рид Д. 140, 153
Римский-Корсаков Н. А. 77, 233, 237, 239—242, 245, 254, 321—330, 333, 355, 391, 395
Робеспьер М.-М. 60
Рогаль-Левицкий А. С. 197
Роднов Д. см. Бассалыго Д. Н.
Рождественский Н. Н. 284
Розенблюм М. Б. 301
Розер 496
Розмирович Е. Ф. 453
Роллан Р. 40, 503
Романов М. А. 18
Романов Н. А. (Николай II) 329
Романовский Г. И. 272, 449—454, 458
Ротштейн Э. 433
Рошфор А. 25
Рубакин А. Н. 148, 169, 174, 175
Рубинштейн А. Г. 222, 301, 322, 328, 469
Руже де Лиль К. 42, 127, 137, 182
Рунов В. С. 255
Русаков И. В. 458, 478, 479
Рустам С. 189, 190
Руффо Т. 374

Сабсович С. О. 301
Савина М. Г. 317
Савицкая М. Г. 319
Савич 383, 384, 390
Савченко Н. 162
Сагредо Н. П. 318
Садовская Л. Д. 237
Садовский (Тобилевич) Н. К. 467
Сайло А. 333
Салина Н. В. 319, 343
Самарский В. С. 237
Самойлов П. В. 317
Самосуд С. А. 211, 482, 498
Сарасате П. 432
Сафонов В. И. 359, 379
Сахновский Ю. С. 379
Сац И. А. 241, 286, 345
Свердлов Я. М. 141, 144, 160, 244, 394
Свердлова К. Т. 471
Свидерский А. И. 453
Свиридов Г. В. 424
Свищевская М. П. 284
Северов И. М. 363
Северов К. М. 363
Сеговия А. 503
Семашко Н. А. 348
Семашко-Орлов Д. С. 224
Семенов Т. С. (**Таэр Тимка**) 112
Семиколенов 18
Сен-Санс К. 329
Серафимович А. С. 132, 204—206
Серман Б. Е. 196
Серов А. Н. 326
Серова В. С. 326
Сеченов И. М. 224
Сибелиус Я. 333
Сибор Б. О. 225, 232—234, 238, 427
Сидоренко М. А. 73
Сильвин М. А. 45
Симм Ю. 94
Симонов К. М. 193
Сипягин Д. С. 310
Сиххат А. 259
Скарлатти Д. 453
Скворцов-Степанов И. И. 224
Скирмунт С. А. 79
Скиталец (Петров) С. Г. 260, 261, 333, 334, 335, 374, 378
Скрябин А. Н. 284, 360, 449, 453, 480
Слуцкий Б. А. 426
Сметана Б. 482
Сметанин Т. 235
Смирнов Д. А. 211
Смирнов С. С. 194
Смолич Ю. К. 177—179
Собинов Л. В. 211, 225, 317, 325, 345—355, 391, 427, 512
Собинова Н. И. 353
Соколов 475
Соловьев А. А. 304
Соловьев Д. Е. 255
Сондак 364
Сохор А. Н. 42
Спандарян С. С. 220
Спендиаров А. А. 255, 256
Ставровский П. А. 318
Станиславский К. С. 258, 260, 287
Станисловатите В. 257
Старостин П. 375
Стасов В. В. 277—279, 306, 329, 441—443
Стасов В. П. 443
Стасов Д. В. 278, 306, 329, 441
Стасова Е. Д. 130, 278, 291, 292, 306, 425, 441—445, 449, 497
Стасюлевич М. М. 364
Стейнлейн Т. 35
Стеклов Ю. М. 42, 55
Степовой Я. С. 175
Стефан Т. 461
Стимбурис Ю. 101
Столыпин П. А. 264
Стрельская В. В. 317
Стриевская С. П. 343
Суйтс Г. 74
Сук В. И. 177
Сулимова М. Л. 297—299, 302—305
Сурков А. А. 194
Сухово-Кобылин А. В. 242
Суэтр О. 150
Сырмус (Сермус) Э. 3, 428—439, 455, 459, 460
Сыромятников Б. 348
Сяо Эми (Сяо-Сань) 63

Табидзе Г. В. 190
Тагрин Н. С. 81
Танеев С. И. 254, 255, 325, 329, 386, 419, 481
Таратута В. К. 431

Тартаков И. В. 317, 328
Тельман Э. 193
Теляковский В. А. 364, 365, 397, 398
Тернавский 185
Тикоцкий Е. К. 255
Тимирязев К. А. 478
Тихонов А. Н. 212
Тихонов Н. С. 251
Толстой А. К. 268, 269
Толстой Л. Н. 28, 53, 74, 215, 231, 368, 480
Томашпольская Н. П. 74
Тонков В. А. 260
Торез М. 31, 42, 137
Трафье Л. 150
Трепов Д. Ф. 347, 349, 351, 379
Третьякова А. О. 351
Трофименко А. И. 196
Трояновский А. А. 304
Туликов С. С. 424
Тургенев И. С. 215
Тухачевский М. Н. 458, 479—435
Тычина П. Г. 337
Тьяковская 235

Ужгеретис И. 100
Ульянов Д. И. 46, 456, 457
Ульянова-Елизарова А. И. 45, 46, 133, 446
Ульянова М. А. 465
Ульянова М. И. 46
Ульянова О. И. 456, 457
Ульяновы (семья) 47, 48, 457
Урицкий М. С. 86
Усов Д. С. 172
Устругова (Осташевская) В. К. 362
Учитель Е. Ф. 305

Фадеев А. А. 194
Федосеев Н. Е. 311
Фельдман К. И. 258
Фигнер В. Н. 469, 470
Фигнер Е. Н. 470
Фигнер Л. Н. 470
Фигнер М. Н. 469, 470
Фигнер Н. Н. 211, 468—470
Фидлер Ф. Ф. 350, 387, 392, 396
Филиппов А. А. 89, 301
Фирсанова В. И. 395
Фительберг Г. 255
Флейшер А. А. 238—240, 284, 417
Фортунато Е. В. 469
Фосс Е. Н. 449
Фотиева Л. А. 449—450, 454, 455, 457, 458, 459
Фофанова М. В. 304
Франко И. Я. 108, 109
Фревиль Ж. 54
Фредерикс В. Б. 18
Фрейлиграт Ф. 59
Фрид О. 492
Фролов Н. М. 480
Фрумкин М. Ф. 453
Фрунзе М. В. 418, 419
Фуркад П. 168, 169
Фурманов Д. А. 138, 139, 157, 286
Фучик Ю. 197

Хаккель М. 50
Хеннингс В. 433
Хикмет Н. 188
Ходотов Н. Н. 254, 317, 362—366
Хоружая В. З. 171

Цейтлин Л. М. 351
Церетели А. Р. (Акакий) 105—107, 182, 183
Цеткин К. 145, 165, 312
Цыганов Д. М. 481
Цюй Цю-бо 63
Цюрупа А. Д. 445, 449—454, 458
Цюрупа В. А. 452—454
Цюрупа Вс. А. 452—454

Чавайн С. Г. 182
Чайковский П. И. 219, 226, 234, 237, 241, 242, 244, 266, 271, 278, 301, 322, 333, 453, 467, 468, 479, 481, 488
Чайченко П. 466
Чанба С. Я. 184
Чаренц Е. А. 103, 104, 182
Чемоданов С. М. 226, 233
Чемоданова Е. М. 225, 420
Черемных М. М. 146
Черепнин Н. Н. 300
Черномордиков Д. А. («Вещий Баян») 78, 79, 80

Чернышев 260
Чернышевский Н. Г. 459
Четвериков Е. А. 89
Чехов А. П. 25, 215, 241, 244, 377, 378
Чехов В. В. 363
Чехов М. А. 289
Чижова И. 417
Чириков Е. Н. 312, 378
Чичерин Б. Н. 488
Чичерин Г. В. 3, 458, 486—496
Чичерин Н. В. (Никола) 491, 493—495
Чичерина Н. Д. 491
Чичков Ю. М. 255
Чугурин И. Д. 394
Чуковский К. И. 348
Чулпан (Абдуламет Сулейман) 182

Шагинян М. С. 198
Шалагинова Л. М. 393
Шаляпин Ф. И. 205, 206, 211, 212, 266, 272, 328, 355, 357, 370—379, 381—398
Шанцер В. Л. 224
Шаповалов А. С. 45, 67, 68, 107, 122
Шаронов В. С. 328
Шатерников М. Н. 224
Шверубович В. В. 345
Шебуев Г. А. 378
Шевченко Т. Г. 111, 246—252
Шейфер Я. 255
Шекспир В. 480
Шестаков А. В. 224
Шехтер Б. С. 172
Шешковский Ф. И. 341
Ширинская Е. Ф. 235—237
Ширинский В. П. 235—238
Ширинский С. П. 235, 236, 238
Шиффер (Карпова М. К.) Т. В. 353, 354
Шмаков А. С. 354, 355
Шмидт О. Ю. 450
Шнабель А. 492
Шолохов М. А. 163
Шопен Ф. 241, 321, 322, 327, 435, 452, 453, 455, 462, 464, 466, 478, 480
Шор Д. С. 216—222, 224—226, 282, 290, 317, 325
Шорин В. И. 474, 475
Шостакович Д. Д. 7, 40, 148, 193, 200, 422, 481—484, 498
Шотман А. В. 118
Шпильгаген Ф. 109
Штемберг Е. 348
Штернберг П. К. 458, 474—479
Штрикунов И. 91
Шуберт Ф. 222, 234, 300, 303, 378, 452—454, 462, 464, 479
Шульга С. И. 304
Шульгин Л. В. 177, 424
Шуман Р. 285, 462, 464, 478, 480

Щепетильников П. М. 89
Щибраев Д. 90, 91

Эвдошвили И. 104, 105, 182, 183
Эзоп 268
Эйслер Г. 121
Эйхенвальд А. А. 264
Элляй-Кулачиков С. Р. 186
Энвер-паша 187
Энгберг О. А. 44
Энгель Ю. Д. 177, 301, 360
Эрдели К. А. 319
Эрлих А. Н. 488
Эрлих Р. И. 216, 218, 219, 317
Эссен М. М. 83, 458, 466—468
Этина Е. 260
Эули С. 183

Юденич Н. Н. 434
Юпонис Ю. 259

Яблоновский А. А. 135
Яблоновский С. В. 347
Явейн Л. Ю. 318
Яворская Л. Б. 313
Ягов 264, 265
Яковлев А. В. 363
Янковский М. О. 325, 397, 441, 442
Ярославский Е. М. 9, 337
Ястребцев В. В. 327, 328, 330
Яхонтов В. Н. 351
Яшнова З. И. 317

СОДЕРЖАНИЕ

I. «ПЕСНЬ ПЕСНЕЙ РЕВОЛЮЦИИ»
Пропаганда посредством песни 7
«Песнь песней революции» 18
На всех языках 93
С «Интернационалом» 115
«Это есть наш последний...» 152
II. ОРУЖИЕМ МУЗЫКИ
«Для этого существует музыка...» 203
По следам выступлений 230
«Организующий кристалл» 271
III. НА СЛУЖБЕ РЕВОЛЮЦИИ
«Несмотря на меры шпионского надзора...» 309
Концерт Шаляпина 370
IV. МУЗЫКА В ЖИЗНИ БОЛЬШЕВИКА
«Рабочие поют!» 401
«Красный скрипач» 427
«Все мы были любителями музыки...» 441
Выбор цели 461
«У меня были революция и Моцарт...» 486
Это не только история 499
ОТ АВТОРА 512
ПРИМЕЧАНИЯ 514
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН 540

ИБ № 1659

СИМОН ДАВЫДОВИЧ ДРЕЙДЕН
МУЗЫКА—РЕВОЛЮЦИИ

Редакторы А. Гапич и А. Модин. Художник Н. Крылов. Худож. редактор Л. Рабенау. Техн. редактор А. Агафонова. Корректор К. Петрова. Сдано в набор 14.VIII. 1979 г. Подп. к печ. 22.VIII. 1981 г. А-05322. Форм. бум. 60×84¹/₁₆. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Печ. л. 34,5. Условные 32,085. Уч.-изд. л. 31,79. Тираж 10 000 экз. Изд. № 5216. Зак. 631. Цена 2 р. 40 к. Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12. Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Дрейден Сим.
Д 73 Музыка — революции. — 3-е изд., перераб. и доп. — М., Сов. композитор, 1980.

552 с., 68 л. ил.

Основанная на большом, впервые собранном документальном материале, книга воссоздает яркие эпизоды музыкально-общественной жизни страны, связанные с революционной деятельностью. Подробно освещена история «песни песней революции» — «Интернационала» и повседневной большевистской пропаганды посредством песни. Рассказывается об участии в «красных концертах» Римского-Корсакова, Глазунова, Лысенко, Шаляпина, Собинова, Качалова, Гиесина, Гольденвейзера и других деятелей искусства, о работе рабочих хоров. В разделе «Музыка в жизни большевика» отражены малоизвестные факты жизни и деятельности Кржижановского, Луначарского, Воровского, Стасовой, Фрунзе, Кирова, Тухачевского, Гусева, Сырмуса и других ленинских соратников.

ББК
85.23(2)
78С